Bernard Shaws Auseinandersetzung mit der Tragik des Daseins.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Rolf Lorenz

aus Essen.

Marburg 1937.

Druck: Buchdruckerei Karl Eßmann, Essen.

Als Dissertation angenommen am 12. April 1937
Berichterstatter: Prof. Dr. M. Deutschbein
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Schürr.
Tag der mündlichen Prüfung: 14. April 1937.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.
Dekan: Prof. Dr. phil., Dr.-Ing. Wachtsmuth.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern.

Inhaltsübersicht.

Vorwort I

Bibliographie II

I. Einleitung. 1

II. Shaws Weltanschauung, seine Philosophy of Life. 1

III. Der Dramatiker G. B. Shaw. 6

IV. Das Wesen des Tragischen. 12

V. Shaws Auseinandersetzung mit dem Heroischen, einem wesentlichen Element des Tragischen. 20

VI. Shaws Ausweichen vor der Tragik. 29

VII. Ist Shaws Drama Komödie? 40

VIII. Saint Joan, das Chronicle Play. 47

IX. Verzweiflung und Pessimismus beim alternden Shaw. 60

Vorwort.

Die Zahl der über Shaw erschienenen Bücher ist schon eine recht beträchtliche. Sie gehen von der restlosen Ablehnung über die kritische Würdigung bis zur grenzenlosen Bewunderung. Shaws Dramen der letzten Jahre erreichen an Wert und Bedeutung nicht mehr seine früheren Werke. Viel Neues ist im Rahmen eines Buches also nicht mehr zu sagen über die Persönlichkeit Shaws und sein Werk. Es bedarf jetzt der Einzeluntersuchungen, die auch in den letzten Jahren verschiedentlich erfolgt sind. Aufgabe der vorliegenden Arbeit soll es sein, unsere Kenntnis von Shaw zu vertiefen.

Die Behandlung Shaws fordert eine Stellungnahme zu dem Kampf, der vielfach in neuphilologischen Fachzeitschriften gegen Shaw und andere moderne englische Schriftsteller wie z. B. Kipling geführt wird, als ob diese Schriftsteller unwürdig seien, noch behandelt zu werden. Daß Interesse für Shaw besteht, erhellt schon allein aus der Tatsache, daß sowohl der nach seinem Drama gedrehte Film „Pygmalion" als auch die Aufführungen seiner Dramen selbst immer wieder ein interessiertes Publikum finden. Der Grund für eine Auseinandersetzung mit Shaw liegt natürlich aber viel tiefer. Dibelius macht im Vorwort zu seinem Buche „England" dem Lehrer der Vorkriegszeit — sowohl an der Hochschule wie an der höheren Schule — den Vorwurf, er habe dem deutschen Volke nicht die Kenntnis fremder Völker, besonders des englischen, vermittelt, die zu einem Weltvolk nötig sind. Es ist die Aufgabe der Anglistik, das englische Schrifttum zu studieren, um Wesen und Daseinsformen des Engländers zu erforschen. Aus der modernen englischen Literatur ist Shaw nicht wegzudenken; er ist ebenso wie Shakespeare, Dickens, Galsworthy eine bestimmte Inkarnation englischen Wesens.

Bibliographie.

1. Werke von G. B. Shaw.

Die Werke B. Shaws sind alle im Verlage von Constable & Company, London 1930 ff. in einer Standard-Ausgabe erschienen, mit Ausnahme der in den letzten Jahren erschienenen, die nicht in diese Ausgabe aufgenommen worden sind. Zitiert ist immer, wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, nach der Standard-Ausgabe.

Die Jahreszahlen geben das Datum der ersten Veröffentlichung.

I. Novels.
Immaturity. 1930.
The Irrational Knot. 1885—87.
Love Among the Artists. 1887—88.
Cashel Byron's Profession. 1885—86.
An Unsocial Socialist. 1884.

II. Plays.
Unpleasant Plays. (Widower's Houses, The Philanderer, Mrs. Warren's Profession.) 1898.
Pleasant Plays. (Arms and the Man, Candida, The Man of Destiny, You Never Can Tell.) 1898.
Plays for Puritans. (The Devil's Disciple, Caesar and Cleopatra, Captain Brassbound's Conversion.) 1901.
Man and Superman. 1903.
John Bull's Other Island. 1907.
How He Lied to her Husband. 1907.
Major Barbara. 1907.
The Doctor's Dilemma. 1911.
Getting Married. 1911.
The Shewing-up of Blanco Posnet. 1911.
Misalliance. 1914.
The Dark Lady of the Sonnets. 1914.
Fanny's First Play. 1914.
Androcles and the Lion. 1916.
Pygmalion. 1916.
Overruled. 1916.
Great Catherine. 1919.
Heartbreak House. 1919.
Playlets of the War. 1919.
Back to Methuselah. 1921.
Saint Joan. 1924.
Trifles and Tomfooleries. 1930.
The Apple Cart. 1929.
Too True to Be Good. 1931.
Village Wooing. 1933.
On the Rocks. 1933.
The Simpleton of the Unexpected Isles. 1936.
The Six of Calais. 1936.
The Millionairess. 1936.

III. Essays.
Essays in Fabian Socialism. 1889 ff.
The Quintessence of Ibsenism. 1891.
The Perfect Wagnerite. 1895.
Our Theatres in the Nineties. Ursprünglich unter dem Titel: Dramatic Opinions and Essays. 1907.
The Sanity of Art. 1911.

2. Werke über Shaw oder mit Bezug auf das Thema der Arbeit.

Amerongen, I. B.: Some Notes on B. Shaw as a Dramatist. Neophilologus 1934, Heft 1.
Anders, M.: Die historischen Komödien von B. Shaw. Dissertation Heidelberg 1921.
Bab, J.: Bernard Shaw. Berlin 1926.
Bahnsen, J.: Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Lauenburg 1877.
Brandl, L.: Entstehungsgeschichtliches zu B. Shaws Pygmalion. Germ. Rom. Monatsschrift. S. 443. 1930.
Carlyle, Th.: On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History. Oxford 1928.
Chesterton, G. K.: G. B. Shaw. London 1914.
Collis, J. S.: Shaw, London 1925.
Deutschbein, M.: Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 69. Leipzig 1933. S. 6.
Deutschbein, M.: Vorlesung über den Viktorianismus. W.S. 1936/37.
Deutschbein, M.: Seminarübungen W.S. 1935/36.
Ebel, W.: Das Geschlechter-Problem bei Bernard Shaw. Diss. Königsberg 1925.
Eicker, H.: Der tragische Gehalt von B. Shaws „Saint Joan". Neuere Sprachen 1925. S. 195.
Ermatinger, E.: Die Kunstform des Dramas. Leipzig 1931.
Eulenberg, H.: Gegen Shaw. Eine Streitschrift. Dresden 1925.
Fischer, F.: Shaw als Dramatiker und sein Verhältnis zu Henrik Ibsen. Diss. Münster 1926.
Galsworthy, J.: The Creation of Character in Literature. Oxford 1931.
Haas, M.: Shaws unromantische Auffassung der Frau. Neuere Sprachen Bd. 37. 1929. S. 45.
Harris, F.: Bernard Shaw. An Unauthorized Biography. London 1931.
Haecker, Th.: Schöpfer und Schöpfung. Leipzig 1934.
Henderson, A.: G. B. Shaw. His Life and Works. London 1916.
Henderson, A.: Bernard Shaw, Playboy and Prophet. New-York, London 1932.
Heynen, W.: Dreimal Shaw. Preuß. Jahrbücher 1931. Bd. 226.
Hirt, E.: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig 1923.
Hollis, Chr.: Mr. Shaw's Saint Joan. London 1932.
Huizinga, J.: Wege der Kulturgeschichte. München 1930.
Ihrig, E.: Das Paradoxon bei O. Wilde. Diss. Marburg 1934.
Lehmann, W.: G. B. Shaws Verhältnis zu Romantik und Idealismus. Diss. Bonn 1934.
Lengnick, P.: Ehe und Familie bei B. Shaw. Diss. Königsberg 1931.
Meyerfeld, M.: B. Shaw und sein Dolmetsch. Engl. Stud. Bd. 33.
Nicoll, A.: British Drama. London 1925.
Pellizzi, C.: English Drama. London 1925.
Peper, E.: B. Shaws Beziehungen zu Samuel Butler dem Jüngeren. Anglia Bd. 50.
Petsch, R.: Gestalt und Form. Dortmund 1925.
Rapp, M.: Jeanne d'Arc in der englischen und amerikanischen Literatur. Diss. Tübingen 1934.
Rehbach, W.: G. B. Shaw als Dramatiker. Diss. Erlangen 1915.
Richter, H.: Quintessenz des Shawismus. Engl. Stud. Bd. 46.

Scheler, M.: Vom Umsturz der Werte. Leipzig 1923.
Timmler, M.: Die Anschauungen Bernard Shaws über die Aufgabe des Theaters auf Grund seiner Theorie und Praxis. Breslau 1936.
Volkelt, J.: Ästhetik des Tragischen. München 1923.
Weltzien, E.: „Saint Joan" als nationalpolitischer Bildungsstoff. Neuere Sprachen. Bd. 42. 1934.
Ziegler, L.: Zur Metaphysik des Tragischen. Leipzig 1902.

I. Einleitung.

Im Schaffen G. B. Shaws bildet „Saint Joan" einen Höhepunkt. Es steht einzigartig da, denn „Shaw once lets himself be tragic" [1]) sagt Pellizzi sehr richtig. Dieses Chronicle Play, wie Shaw sein Drama von der Jungfrau von Orléans bezeichnet, bedeutet gleichzeitig einen Wandel, einen Bruch in der Shawschen Lebens- und Weltanschauung, die uns als Shavianism oder Shawism bekannt ist. Es sollen in dieser Arbeit „Saint Joan" und einige andere Dramen aus Shaws Schaffen bis zum Jahre 1924 — dem Jahre des Erscheinens von „Saint Joan" — gegenübergestellt werden und dabei die Beziehungen und der Gegensatz, die zwischen „Saint Joan" — eben infolge seiner Besonderheit — und den anderen Dramen Shaws bestehen, untersucht werden. Der Ausgangspunkt, die Voraussetzung ist eine Darstellung der Shawschen Weltanschauung, die für sein Schaffen ausschlaggebend ist und die immer wieder in seinem Werk zum Ausdruck kommt.

II. Shaws Weltanschauung, seine philosophy of life.

Shaw ist nicht Philosoph im Sinne eines Begründers von philosophischen Systemen, wenn er auch ein eigenes philosophisches System konstruiert hat, das er selbst als „philosophy of life" bezeichnet und das man vielleicht unter modernen Monismus einreihen könnte. Harris u. a. lehnen es ab, in Shaw einen Philosophen und in seiner Philosophie ein philosophisches System zu sehen. Harris bezeichnet es als „eine aus verschiedenen Gedankenschulen zusammengebraute Brühe". Er führt Schopenhauer, Strindberg, Butler, Bergson, Morris, Nietzsche, Tolstoi, Ibsen und Wagner an; man könnte noch Carlyle, Wilde und Ruskin anfügen. In einer Reihe von Arbeiten ist auch das Verhältnis Shaws zu den oben aufgeführten Dichtern und Denkern untersucht worden. Shaw hat Ideen und Gedanken von einzelnen übernommen — ich bin eine Krähe, die vielen Pflügen gefolgt ist, sagt er einmal von sich — aber diese Gedanken verarbeitet er auf seine Weise und macht sie so zu seinem Eigentum, woraus schließlich seine „philosophy of life" geworden ist.

[1]) Camillo Pellizzi, English Drama. S. 95.

Die Lebenskraft (Life-Force) ist der Kernpunkt, die zentrale Idee der Shawschen Philosophie. Life Force ist für Shaw das Höchste im Leben. Sie ist eine unermüdliche, immerwährende, tätige Kraft des Willens. Die Anlehnung an Schopenhauer ist hier sehr eng. Der Wille allein hat die Vorstellung und die Welt geschaffen; der Wille zum Leben wird bei Shaw zur Lebenskraft. Life-Force ist eine in allen Lebewesen wirkende, das Leben fördernde Macht. Shaw glaubt an das Leben als eine ständig vorwärtsstrebende Kraft, die nicht von außen gelenkt oder beeinflußt wird, sondern aus ihrer inneren Energie, ihrem eigenen Willen vorwärtsstrebt. Shaw erinnert hier an den Vitalismus. Der Vitalismus verwirft die rein chemisch-mechanische Erklärung des Lebens; er nimmt an, daß im Menschen die Lebenserscheinungen auf Grund eines nicht physisch-chemischen Faktors, sondern eben besonderer, nicht genau zu definierender und erkennender Lebensprinzipien zur Entfaltung kommen. Die Kraft und Gewalt der Life-Force bezeichnet Shaw als „raw" und „stupid". In ihrem Streben, immer höhere Formen in der Organisation des Lebens zu entwickeln, hat diese den Menschen geschaffen. Erst als es der Lebenskraft gelungen war, den Menschen und mit ihm das menschliche Hirn zu schaffen, konnte sie Bewußtsein erlangen. „If we would only realize that though the life force supplies us with its own purpose it has no other brains to work with than those it has painfully and unperfectly evolved in our heads, the peoples of the earth would learn some pity for their gods".[2]) Und „To life, the force behind the Man, intellect is a necessity, because without it he blunders into death" [3]) betont Shaw noch einmal an einer anderen Stelle. Im philosophischen Menschen hat die Lebenskraft den Intellekt am stärksten entwickelt. „The philosophical man seeks in contemplation to discover the inner will of the world, in invention to discover the means of fulfilling that will, and in action to do that will by the so discovered means." [4]) An einer anderen Stelle nennt Shaw den philosophischen Menschen den Piloten der Natur. Der philosophische Mensch ist also ein Instrument der Life-Force und arbeitet für den „Ascent of Man".

[2]) Irrational Knot. Preface, p. XXII.
[3]) Man and Superman. S. 113.
[4]) Man and Superman. S. 114.

Von Bedeutung ist die Stellung der Frau in diesem Entwicklungsprozeß. „Sexually, Woman is Nature's contrivance for perpetuating its highest achievement. Sexually, Man is Woman's contrivance for fulfilling Nature's behest in the most economial way."[5]) Hier erkennt Shaw der Frau eine deutliche Überlegenheit zu. Diese Überlegenheit beruht in ihrer Vitalität als „instrument of the Life-Force". Der Verkehr mit dem anderen Geschlecht ist der Frau also nur Mittel, das Streben der Life-Force zu verwirklichen.

Der Übermensch, der weder geboren noch erzogen werden kann, steht am Ende dieser menschlichen Entwicklung. Den Gedanken, den Übermenschen zu züchten, wie er in früheren Werken zum Ausdruck kommt, hat Shaw später wieder aufgegeben.[6]) Wahrscheinlich unter dem Einfluß der Evolutionstheorie Lamarcks entwickelt er seine Gedanken von der Aufwärtsentwicklung des Menschengeschlechtes. Auch zu Butler lassen sich hier Parallelen ziehen. Butler und Shaw sehen beide den Menschen nicht wesenhaft, sondern nur graduell von der Tier- und Pflanzenwelt verschieden. Die Entwicklung der Tiere und Pflanzen bildet eine ununterbrochene Kette, in der sich aus dem niedrigsten Organismus ein höherer und daraus wieder ein höher stehender entwickelt hat. „The Eternal Life persists, only it wears out its bodies and minds and gets new ones like new clothes, . . . bodies and minds ever better fitted to carry out its eternal pursuit of omnipotence and omniscience. Evolution is that pursuit and nothing else. It is the path to goodhead. A man differs from a microbe only in being further on the path.[7])

[5]) Man and Superman. S. 116.
[6]) In einem seiner letzten Stücke „The Simpleton of the Unexpected Isles" (1935) kommt Shaw auf den Gedanken der Züchtung zurück. Aus einer Einheitsfamilie, aus sechs Personen bestehend, gehen vier Kinder hervor, die indessen kein voller Erfolg sind.
[7]) Back to Methuselah. S. 139. (Tauchn. ed.)

Der superman Shaws erinnert sogleich an den Übermenschen bei Nietzsche. Aber neben dem Gemeinsamen besteht doch ein Unterschied in der Auffassung des Übermenschen bei den beiden Denkern. Der Wille zur Macht bewirkt bei Nietzsche das Hinauswachsen des Menschen über sich selbst und das Hineinwachsen in den Übermenschen. Hier stimmt Shaw mit Nietzsche überein. Durch Willensanstrengung vermag der Mensch über sich hinaus zu wachsen. Aber Shaw will die gesamte Menschheit zu Übermenschen entwickeln. Der „Ascent of Man" ist bei ihm das Ausschlaggebende. Der Übermensch bei Nietzsche ist aristokratisch; diese wenigen Übermenschen werden die Beherrscher der Masse. Diese Auffassung kann Shaw nicht teilen, da es ihm an der Hebung der gesamten Rasse liegt. Die Frage „Was für ein Mensch wird der Übermensch sein?" hat Shaw bisher unbeantwortet gelassen. In einzelnen Dramen hat er, was später noch eingehender zu behandeln sein wird, versucht, diese Übermenschen zu gestalten. Ann in „Man and Superman" stößt am Ende des dritten Aktes den Schrei aus: „A father, a father for the superman".

Was steht nun der Aufwärtsentwicklung des Menschen zum Übermenschen, dem Ascent of Man im Wege? Die ungleichmäßige und ungerechte Verteilung des Geldes ist Shaws Antwort. Er hat die Bedeutung des Geldes schon in einem seiner ersten Romane betont. „Money is, indeed, the most important thing in the world; and all sound and successful personal and national morality should have this fact for its basis. Every teacher or twaddler who denies it or suppresses it, is an enemy of life.[8])

Durch gerechte Verteilung des Nationalreichtums, der nach Shaws Ansicht nur durch Vergesellschaftung der Produktionsmittel und des Bodens zu erreichen ist, will Shaw hier Abhilfe schaffen. Shaw wird hier wie auch in manchen anderen Punkten zum scharfen Kritiker der viktorianischen Zeit, obwohl er selbst bisweilen tief in den Anschauungen der Viktorianer verhaftet ist, wie sich später noch zeigen

[8]) Irrational Knot. Preface, S. XII.

wird. Hier liegt der Anfangs- und Ausganspunkt des Shawschen Sozialismus. Sein Sozialismus ist das Mittel zur Erreichung des höheren Zieles, der schon dargestellten Entwicklung zum Übermenschen. Es gilt, nicht nur einige wenige, einen bestimmten Stand zu fördern, wie Marx es wollte, sondern die Gesamtheit. Sozialismus ist für Shaw nicht ausschließliche Angelegenheit des proletarischen Arbeiters, sondern ist die rettende Neuform der Gesellschaft im ganzen mit all ihren Gliedern. Der Shawsche Sozialismus hat keine dissoziierende Tendenz; das Individuum ist ein soziales Wesen, wie es die ursprüngliche Bedeutung des Wortes besagt, und die Sozietät ist für das Individuum geschaffen.

Die Weltanschauung, die Shaw sich aufgebaut hat, setzt sich in erster Linie also mit dem Menschen auseinander und sucht hier zu einer Erklärung zu kommen. Die Wissenschaft vom Menschen, vor allem aber die des Einzelindividuums, ist heute jedoch noch nicht so weit vorgeschritten wie die Naturwissenschaften. Man bedient sich der verschiedensten Hilfswissenschaften, — und das tut auch Shaw — um zu einer tieferen Erkenntnis vom Wesen des Menschen vorzudringen. Aber die Summe aller Erkenntnisse dieser Wissenschaften, die sich um den Menschen bemühen — Anatomie, Physiologie, Pädagogik, Geschichte, Soziologie, Nationalökonomie — vermag doch nicht das Individuum Mensch zu erklären. Mit der ihm eigenen Anmaßung setzt sich Shaw hierüber hinweg und konstruiert sein System, für das er bisweilen recht heftig und nachhaltig eintritt. Der Begriff Life-Force ist eine reine Konstruktion des Verstandes. Shaw gebraucht auch andere Ausdrücke, wenn er von Life-Force spricht, um so das Wesen dieser Kraft deutlicher werden zu lassen. Er nennt sie an anderer Stelle „creative spirit", den schöpferischen Geist, der im Menschen wirkt. Im Vorwort zu B. to M. wird Gott mit dem Begriff Life-Force bezeichnet. Shaw ist auf den Begriff Life-Force gestoßen, weil seinem Intellekt die christliche Gottesauffassung unerträglich ist. Nach christlichem Glauben, sagt Shaw, ist Gott der allmächtige Schöpfer der Welt und als Schöpfer größer als das Geschaffene; Gott als Schöpfer ist somit auch für all das Schlechte, Ungerechte, Grausame dieser Welt verantwort-

lich und hätte in seiner Allmacht eine vollkommene Welt mit vollkommenen Menschen schaffen können. An einen Gott, der durch einen Akt der Willkür solche Grausamkeiten geschaffen hat und diese bestehen läßt, glaubt Shaw nicht. „The problem of evil is to be solved by believing that the God of evolution is experimenting: „My mind is so constituted", Shaw once said, that if I could conceive a God as deliberatedly creating something less than himself, I should class him as cad. If he were simply satisfied with himself, I should class him as a lazy coxcomb. My God must be continually striving to surpass himself." [9]). Es gibt für Shaw nur einen Gott, der sich weiter entwickelt, der nach Höherem strebt. Dieser Gott ist im Menschen immanent vorhanden, die Life-Force ist ein dem Menschen innewohnender Gott. So lehnt Shaw auch eine Macht oder Kräfte außerhalb des Menschen ab. Die Weltanschauung Shaws ist also eine durchaus diesseitsgerichtete; die Welt ist ein Kosmos, dessen treibende Kraft die Life-Force ist, die im Menschen wirkt. Der Mensch, der den Willen der Life-Force zur Ausführung bringt, handelt also immer in Übereinstimmung mit dem kosmischen Willen.

III. Der Dramatiker B. Shaw.

Die Frage „Warum wurde Shaw zum Dramatiker?" wird von vielen Kritikern Shaws beantwortet mit einem Hinweis auf die Beziehungen, die Shaw als Theaterkritiker zur Bühne gehabt hätte. Diese rein äußerliche Beziehung mag ein Hauptgrund gewesen sein, denn das Drama ist Shaw nur ein Mittel, seine Weltanschauung und seinen Sozialismus, die ja auf das engste verknüpft sind, zu verkünden. Shaws Streben war immer auf die Verwirklichung des von ihm aufgestellten Zieles gerichtet, des Ascent of Man. Er begann mit seinen Romanen, in denen er seine Ideen zu verbreiten suchte. Seine Tätigkeit als Kritiker läuft auf dasselbe Ziel hinaus. Archer rühmte ihm nach, er sei der erste gewesen, der in seinen Kritiken Musikalisches in unmittelbare Beziehung zu Ethik und Politik gesetzt habe. Als Mitglied der Fabian Society hat er die bekannten Fabier Aufsätze verfaßt. Aber all das genügte ihm nicht. Er sucht als

[9]) R. F. Rattray, B. Shaw, A Chronicle and an Introduction. S. 132.

Versammlungsredner seine Gedanken unter das Volk zu bringen und als Vestryman und Borough Councillor sucht er sie in Wirklichkeit umzusetzen. Als Theaterkritiker hat er die Bedeutung der Bühne erkannt. „Das Theater ist heute so wichtig wie die Kirche im Mittelalter" schreibt Shaw einmal. Und Shaw hat auch erkannt, daß sich von der Bühne mehr Menschen erfassen lassen als vom Rednerpult. So wurde der Kritiker Shaw zum Dramatiker. Das Theater ist ihm heute das wichtigste Instrument, um seine Ansichten zu verkünden.

Es besteht aber wohl noch eine andere, nicht rein äußerliche Beziehung Shaws zum Drama. Das Drama ist das dem Shawschen Wollen angemessene Mittel. Aus den Personen der dramatischen Handlung spricht der Autor unmittelbar, die einzelnen Personen stellen sich dem Zuschauer ohne Vermittlung des Autors dar, was im Roman nicht der Fall ist. Im Roman vermittelt erst der Verfasser dem Leser die Anschauung und das Leben der Personen. Das unmittelbarer Wirkende und infolgedessen auch Interessantere ist das Drama. Und diese Form mußte Shaw auch deshalb zusagen, weil ihm als Versammlungs- und öffentlicher Redner im Hyde-Park eine ausgefeilte, feingeschliffene Form der Rede eigen war. Eine Vorliebe zum scharf pointierten Dialog zeigt sich schon in seinen Romanen. Das Drama ist somit die Form geworden, in der Shaw seine Ideen verkündet.

Archer, der Londoner Kritiker und ein Freund Shaws, sagt mit Recht nach seinen ersten Dramen, Shaw sei ein Dialogkünstler, aber kein Konstrukteur. Hier ist auch die Erklärung zu suchen für die langen Vorreden, die Shaw seinem Werke voranschickt. Das Drama dient Shaw zur Verkündung seiner Ideen, und was er im Drama selbst nicht gesagt hat, sagt er in der Vorrede oder er erläutert dort auch wohl Gedanken aus der Dramenhandlung, die ihm wichtig erscheinen. Seine Vorreden entspringen dem Trieb nach größtmöglicher Deutlichkeit. Und auch die sorglose Konstruktion erinnert uns sehr oft daran, daß Shaw nicht ein Dichter ist, der ein dramatisches Kunstwerk schafft. Shaw bedeutet die Bühne dasselbe wie die Rednertribüne. Er hat card und trumpet gegen sie eingetauscht. Mit Recht

sagt Helene Richter von Shaw: „Je tiefer man in Shaw eindringt, umso unumstößlicher wird die Erkenntnis, daß wir es hier nicht mit einem Dichter zu tun haben, der sich zufälligerweise auf Börsenwerte, auf Zollsätze und Steuertarife versteht, sondern mit einem Sozialisten, der zufälligerweise über ein schriftstellerisches Ingenium ersten Ranges verfügt. Seine sozialistische Tätigkeit ist nicht nur das Vorspiel und die Begleiterscheinung seiner Dichterlaufbahn, sie ist der mütterliche Boden, dessen Berührung all seinem Willens- und Schöpfermut die Kraft verleiht. War es auch die Schriftstellerei, die Shaw Ruhm und Reichtum brachte und das Ordnungswort zur Einreihung seines Namens unter die großen Männer der Zeit gab, sie kam doch erst im Gefolge seiner sozialen Arbeit, sie hatte für sein inneres Erleben kaum eine selbständige Bedeutung. Mit einem Wort, sie war ihm Mittel zum Zweck.[10])

Shaws Einstellung zur Kunst im allgemeinen und zum Drama im besonderen wird hieraus klar. Für Shaw besteht die Aufgabe eines Kunstwerkes darin, dem Leben zu dienen, d. h. mitzuhelfen, die Ideen seines Sozialismus zu verbreiten. Diese lehrreiche Kunst erinnert an die Moralitäten des Mittelalters. In der Darstellung und Verfolgung seiner Ideen ist Shaw ebenso streng wie die Verfasser mittelalterlicher Moralitäten. Auch die Allegorie, die im mittelalterlichen Mysterienspiel und in den Moralitäten eine große Rolle spielte, findet sich bei Shaw. Die moralische Mission, die Shaw vom Drama will, ist hingegen gänzlich verschieden von der, die Schiller in seinem Aufsatz „Die Schaubühne als moralische Anstalt" gefordert hat. Schiller glaubt an die Kraft der Bühne, an die hohe ethische Wirkung, die ein Bühnenstück auszuüben vermag. Aber davon will Shaw nichts wissen. Nur das Drama, das seine Ideen verkündet, gilt. Der Rationalist zeigt sich hier ganz klar in Shaw. Erst die intellektuell erfaßbare These verleiht nach seiner Auffassung dem Drama seinen Wert.

Die abfälligen Kritiken, die Shaw über Shakespeare geschrieben hat, sind nur aus dieser Einstellung Shaws zu er-

[10]) H. Richter. Die Quintessenz des Shawismus. Engl. Studien Bd. 46. S. 384.

klären. Es ist der Unterschied zwischen dem unbewußt schaffenden Dichter, — dem schlafwandlerisch schaffenden Genie, wie Goethe es einmal nennt — und dem bewußt schaffenden Schriftsteller. Der wahre Dichter schreibt nicht aus einem bestimmten Grunde, er schreibt sein Werk um des Werkes willen. Irgendeine Kraft treibt ihn dazu. Zeugnisse über das Schaffen Galsworthys und Shaws sollen diesen Unterschied belegen. Galsworthy schreibt in „The Creation of Character in Literature" über das Erlebnis des schöpferischen Aktes: „The whole question of character is mysterious, perhaps more mysterious to one who creates characters than to those who smile or sniff under the creation. The vitality and freedom of character creation derives, as a rule, from the sub-conscious mind, instinctively supplying the conscious mind with the material it requires. In attempting an illustration of that process you must forgive my being personal for a moment. I sink into the morning chair, a blotter on my knee, the last words or deed of some character in ink before my eyes, a pen in my hand, a pipe in my mouth and nothing in my head. I sit. I don't intend; I don't expect; I don't even hope! I read over the last pages. Gradually my mind seems to leave the chair and be where my character is acting or speaking, leg raised, waiting to come down, lips opened ready to say something. Suddenly my pen jots down a movement or remark, another, another, and goes on doing this . . . . When the result is read through it surprises one by seeming to come out of what went before, and by ministering to some sort of possible future. Those pages, adding tissue to character, have been supplied from the storecupboard of the sub-conscious, in response to the appeal of one's conscious directive sense, and in service to the saving grace of one's theme, using that word in its widest sense. The creation of character, however untrammelled and unconscious, thus have ever the guidance of what, perhaps, may best be called ‚the homing instinct' ". Galsworthy hat hier versucht, diese innere treibende Kraft — Goethe nennt sie seinen Dämon — zu beschreiben. Wenn wir dieser Äußerung gegenüberstellen, was Shaw über das Entstehen seiner Gestalten zu sagen hat, wird der oben aufgestellte Unterschied offenbar. „Innerhalb der zwei Extreme: tatsächliche

Porträtähnlichkeit und reines, durch einen Blick oder eine Anekdote angeregtes Phantasiegebilde — habe ich die Natur in den verschiedensten Graden von Wahrhaftigkeit nachgeahmt, habe in ein und demselben Buch oder Theaterstück Studien nach dem Leben mit jenen Typen, Zwischenstufen, herkömmlichen Gestalten aus Romanen und Schauspielen vereinigt, die als reine Phantasiegebilde gelten. Viele der Personen dieses ersten Romanes haben Züge von Leuten, die ich kannte, Familienmitglieder nicht ausgenommen.[11]) Und Reden und Handeln seiner Gestalten ergibt sich aus der These, die Shaw darzustellen oder zu diskutieren beabsichtigt. Ponten hat den Gegensatz „Schriftstellerisch — Dichterisch" einmal zu klären versucht. „Das Schriftstellerische ist Arbeit, Ernst, Eifer, Geduld, Erfahrung, Wissen, Belesenheit, Reife, Talent. Das Dichterische ist nichts als Gnade." [12])

Die rationalistische Einstellung Shaws spricht aus fast all seinen theoretischen Äußerungen. Man könnte Shaws Einstellung mit der der Neuen Sachlichkeit vergleichen, die auch nur die Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes betrachtet, bei einem Stuhl z. B., der vielleicht ein altes Erbstück ist mit altmodisch erscheinenden Verzierungen und liebe Erinnerungen für jemand birgt, nur ganz sachlich fragt: sitze ich bequem oder unbequem in diesem Stuhl? Bab sagt deshalb sehr richtig, Shaws Verhältnis zu Kunstwerken gleicht manchmal dem von Leuten, die „eine Flöte auf ihren Wert als Brennholz abschätzen". Das Urteil ist berechtigt. In „Socialism and Superior Brains" steht der bezeichnende Satz „Kunst ist ein nationalökonomisches Problem", und an einer anderen Stelle vertritt Shaw ganz ernsthaft die Ansicht, daß die Photographie eine größere Kunst sei als die Malerei.

Nach dem Vorhergehenden muß das Shawsche Drama das rein verstandesmäßig geschaffene Tendenz- oder Thesenstück sein. Rehbach und Timmler gehen auf den Gegensatz „Kunstdrama — Tendenzdrama" näher ein. Wenn Timmler

[11]) Aus dem Vorwort zu Shaws erstem Roman „Immaturity", zit. in: Heynen, Dreimal Shaw. Preuß. Jahrb. Bd. 226. S. 315.
[12]) Deutsche Rundschau, 1924.

sagt „Mit dem Worte Tendenzdrama oder Thesenstück steht in Wirklichkeit doch das Urteil schon fest, da jedes Kunstwerk eine untrennbare Einheit von Stoff, Form und Gehalt ist und sich letzten Endes auch die Form nach dem Stoff und Gehalt richten muß",[13]) so trifft das im Falle Shaw zu. Hier ist der Stoff der Vorwand. Das gilt aber nicht allgemein. Entscheidend ist die Frage, ob das Drama um der Tendenz willen oder um des Werkes willen geschrieben ist. Es kommt auf die dichterische Persönlichkeit einer Zeit an. Lebt ein Dichter in Aufruhr gegen ein bestehendes gesellschaftliches Unrecht, so fließt in seine Verse, in seine Gestalten ohne seine Absicht unerbittliche Kritik am Bestehenden ein. Die dichterische Kraft ist fähig, eine Tendenz zu tragen. Der Dichter hat die Tendenz nicht gewollt, sondern nur seine Gestalten. Reicht die dichterische Kraft nicht aus oder wird das Drama nur um der Tendenz willen geschrieben. ist die dramatische Form also nur Mittel zum Zweck, dann wird das Drama durch die Tendenz erdrückt. Es entsteht das Drama gegen den Alkoholismus oder für eine Einrichtung. Dann malt der Dichter schwarz-weiß. Durch Zeitereignisse kann ein Drama, welches bisher ohne jede Tendenz aufgeführt worden ist und auch ohne Tendenz geschrieben wurde, Tendenzdrama werden.[14])

Interessant ist in diesem Zusammenhang Shaws Interpretation von Ibsen und Wagner. Im Mittelpunkt seiner Ibsenkritik in „The Quintessence of Ibsenism" steht nicht der Dichter und Künstler Ibsen, sondern der scharfe Gesellschaftskritiker und Moralist. Dem Dichter wird Shaw nicht gerecht, dazu ist er zu sehr Rationalist. Mit den großen Jugendwerken „Peer Gynt", „Brand" und „Kaiser und Galiläer" weiß Shaw nichts anzufangen. Peer Gynt und Brand sind ihm nur romantische Phantasten. Ihn interessiert der Gesellschaftskritiker und der Individualist in Ibsen, „nicht der Künstler und Dichter, sondern der Träger neuer Kulturgedanken, der scharfe Kritiker moderner Gesell-

[13]) M. Timmler. Die Anschauungen B. Shaws über die Aufgabe des Theaters. S. 27.

[14]) Der während der Ruhrbesatzung gespielte „Wilhelm Tell" mit der Schwurscene auf dem Rütli wurde als Tendenzstück aufgefaßt.

schaftszustände, der Revolutionär und der Moralist.“ [15]) Seine Schrift „Quintessence of Ibsenism“ könnte ebenso gut Quintessence of Shawism heißen, denn nur das, was Shaw an Ibsen Verwandtes und Gemeinsames findet, beschreibt er in seinem Buch. Alles andere beachtet er kaum oder deutet es in seinem Sinne um.

Was hier über Shaws Verhältnis zu Ibsen gesagt wurde, gilt in gleicher Weise für seine Interpretation Wagners. In „The Perfect Wagnerite“ hat er seine Ansichten über den deutschen Meister geäußert. Weil Shaw, wie Bab es ausdrückt, in Wagner lieber einen Freund als Feind haben wollte, machte er aus Wagner einen politisch-sozialistischen Agitator. Er sieht in Wagners „Nibelungenring“ ein allegorisches, didaktisches Dramenwerk. „His picture of Nibelunghome under the reign of Alberic is a poetic vision of unregulated industrial capitalism as it was made known in Germany in the middle of the nineteenth century by Engels' Condition of the Labouring Classes in England“ [16]) Ein Verständnis für den tiefen mythologischen Gehalt des „Ring des Nibelungen“ fehlt Shaw.[17])

Wie wirkt sich nun die Shawsche Weltanschauung auf die Erfüllung der dramatischen Form, auf den Gehalt aus? Vor der Beantwortung dieser Frage gilt es das Wesen, die Frage des Gehalts selbst zu klären. Die reine Erfüllung der dramatischen Form ist die Tragödie.

IV. Das Wesen des Tragischen.

Die wahre Tragödie ist ein „image“ des Tragischen.[18]) Der Tragiker bringt das Wesen des Tragischen in der Tra-

[15]) Fischer. G. B. Shaw als Dramatiker und sein Verhältnis zu Henrik Ibsen, Diss. Münster. S. 19.

[16]) Major Critical Essays. S. 163.

[17]) Vergl. hierzu ausführlich Timmler, S. 41 ff. und H. Richter.

[18]) Ich übernehme den Ausdruck Image von Herrn Prof. Deutschbein, der ihn zuerst in seinem Seminar gebraucht hat. Das image soll ein wahres Bild sein, das das Wesentliche, die Essenz des Lebens wiedergibt. Im image soll das Dargestellte wie in einem glänzenden Spiegel aufgefangen, verklärt und gesteigert werden. Das image soll die Vollkommenheit der empirischen Erscheinung geben; es ist nicht ein photographisches Abbild der Wirklichkeit. Images sind also Bilder von Dingen, die an sich nicht bildhaft sind; aber die images stellen keine Dinge dar, die keine Realität haben. Für die meisten Menschen haben nur die Dinge Existenz, die ihren Sinnen zugänglich sind. Nun ist es gerade die Aufgabe der images, die Dinge darzustellen, die unseren Sinnen nicht zugänglich sind, aber Existenz haben, wie die Werte, Leidenschaften oder auch der Tod. Images werden geschaffen von der Imagination, der Einbildungskraft; das image darf daher nicht als Bild schlechthin bezeichnet werden. Im image erscheint das Dargestellte in verdichteter Form. Es ist das Inbild.

gödie zum Ausdruck. Das Tragische ist ein wesentliches Moment im Universum selbst. Tragisch ist, wie Scheler feststellt, „ein Merkmal von Vorkommnissen, Schicksalen, Charakteren, das wir an diesen selbst wahrnehmen und erschauen, das in ihnen selber seinen Sitz hat". Entscheidend ist dabei, daß der Dichter, der eine Tragödie schaffen will, das Phänomen des Tragischen zu erfassen und zu erschauen imstande ist, und das kann er nur, wenn ihm eine Weltanschauung eingeboren ist, die das Tragische als Tragisches anerkennt.

Es erscheint zweckmäßig, zur Charakterisierung des Tragischen dessen wichtigste Objektivation, die Tragödie, heranzuziehen. Man unterschied lange — und tut es teilweise heute noch — die Schicksalstragödie der Antike von der modernen Charaktertragödie. Der durch diese Bezeichnungen — Schicksalstragödie, Charaktertragödie — betonte Gegensatz besteht in Wirklichkeit garnicht. Denn in jeder wahren Tragödie finden sich die beiden Elemente des Tragischen. Die Bezeichnungen Charaktertragödie und Schicksalstragödie weisen uns auf die Quellen des Tragischen. Wir sprechen vom tragischen Helden und vom tragischen Schicksal. Im tragischen Schicksal haben wir die objektive, im tragischen Helden die subjektive Quelle des Tragischen. Eine rein objektive Quelle des Tragischen, ein einfach Tragisches des bloßen Schicksals erkennen wir nicht als tragisch an. Selbst in der antiken Tragödie, in der sogenannten Schicksalstragödie tritt zu der objektiven Quelle des Tragischen immer die Subjektbeteiligung.

Aristoteles hat das sehr richtig erkannt. Der Held soll nach ihm kein Durchschnittsmensch sein; seinen Untergang soll er selbst, wie Aristoteles sagt, durch einen Fehler mit herbeiführen. Aristoteles scheint sich indessen nicht darüber klar zu sein, ob dieser Fehler ein reines Versehen bedeutet oder eine Handlung, die dem Gesetz widerstreitet, aber doch unvermeidlich ist, oder endlich eine Handlungsweise, die auf einen Charakterfehler des Helden zurückgeht, etwa auf eine „menschliche Schwäche". Also auch in der antiken Tragödie, wo die Quelle des Tragischen dem Namen nach im

Objekt liegt, finden wir Subjektbeteiligung. Hierin liegt auch der Unterschied zwischen tragisch und traurig. Er ist nur durch den modernen Sprachgebrauch verwischt und verwirrt. Tragisch steht sehr häufig für traurig oder wird vielleicht für eine gradlinige Steigerung von traurig gebraucht. Der tragische Unfall, von dem die Zeitung berichtet, ist meist nur traurig, denn traurig ist der Unglücksfall, den man über sich ergehen lassen muß, ohne selbst aktiv am Verlauf beteiligt zu sein. Der tragische Untergang verlangt die Subjektbeteiligung.

Diese Zusammenhänge sind von Goethe klar erkannt und von ihm auf eine unumstößliche Formel gebracht, die das Wesen des Tragischen umfaßt: Tragik ist der Kampf zwischen dem prätendierten Freiheitswillen des Ich und dem notwendigen Gange des Ganzen.[19]) Goethe betont in seinen Tragödien neben der fein ausgearbeiteten Psychologie des Helden immer wieder das „Schicksal" als anderen Faktor. Der Wille des Helden stößt mit dem festen Gefüge „Welt" zusammen. „In der Tragödie kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dort hinführt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen. Der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein; der Verstand darf garnicht in die Tragödie entrieren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Hauptheldens." Der Nachdruck liegt bei Goethe das eine Mal mehr auf dem „müssen", das andere Mal mehr auf dem „wollen". Nun verwandelt Goethe sehr geschickt das objektive „müssen", das ja eine vollständige Ausschaltung des Willens bedeuten könnte, in ein „sollen", in eine Verpflichtung, wozu irgendetwas in der Seele des Helden notwendig „ja" sagt. Weil Sollen und Wollen im Menschen nicht radikal getrennt werden können, so müssen überall beide Ansichten zugleich, wenn schon die eine vorwaltend und die andere untergeordnet, gefunden werden. Der Held der Tragödie muß weder ganz schuldfrei noch ganz schuldig dargestellt werden.

[19]) Zit. bei Petsch. Gestalt und Form. S. 159.

Tragik ist der Kampf zwischen dem prätendierten Freiheitswillen des Ich und dem notwendigen Gange des Ganzen. Dieser Kampf ist ein Kampf um Werte oder besser: um die Realisation von Werten. Der Mensch hat dem Sein Werte gegeben durch den Logos, und der Logos ist auch das Organ des Menschen für die Wertwelt. Das Sein erhält erst durch diese Wertwelt einen Sinn; ohne sie befände sich der Mensch in einem natürlich vegetativen Zustand. Die Lösung des irdischen Daseins von der transzendentalen Wertwelt bedeutet Verwirken der Sinnhaftigkeit des Lebens für den Menschen. Das Aufgeben des Glaubens an eine transzendentale Wertwelt muß notwendigerweise zu einer materialistischen Weltanschauung führen, denn die „naturwissenschaftliche" Weltanschauung bleibt ja in der sinnfälligen Materie stecken und lehnt alles über dem Bereich der Sinne Liegende ab. In einer in sich geschlossenen Naturkausalität hat eine transzendentale Wertwelt keinen Platz.

Ohne den Glauben an eine Wertwelt und Werte ist auch keine Tragik möglich, denn alle Tragik bewegt sich in der Sphäre von Werten und Wertverhältnissen. Tragik ist also der Kampf des Werteträgers um die Realisierung des Wertes und sein Zugrundegehen für diesen Wert. Die Beziehung von Wertverhältnissen zu den Kausalverhältnissen bedingt dieses Zugrundegehen. Es ist ein Wesensmerkmal unserer Welt, daß der kausale Verlauf der Dinge auf die in ihm erscheinenden Werte keine Rücksicht nimmt, daß die Forderungen, die die Werte aus sich heraus stellen, im Kausalverlauf wie nicht vorhanden sind. Das Dasein ist also wertblind. Geht der Kausalverlauf eine Zeitlang in derselben Richtung mit der Realisation der Werte, so wird der Mensch bald daran erinnert, daß diese scheinbare Harmonie „zufällig" war, daß der Kausalverlauf keine Rücksicht auf die Realisation von Werten nimmt. Wir erkennen, wie Schiller es ausdrückt, „daß die Natur im großen gesehen, allen Regeln, die wir durch unseren Verstand ihr vorschreiben, spottet, daß sie auf ihrem eigenwilligen Gang die Schöpfungen der Weisheit und des Zufalls mit gleicher Achtlosigkeit in den Staub tritt, daß sie das Wichtige wie das Geringe, das Edle wie das Gemeine in einem Untergang mit sich fortreißt, daß sie hier eine Ameisenwelt erhält, dort ihr herr-

lichstes Geschöpf, den Menschen, in ihre Riesenarme faßt und zerschmettert, daß sie ihre mühsamen Erwerbungen oft in einer leichtsinnigen Stunde verschwendet und an einem Werk der Torheit oft Jahrhunderte lang baut.“ [20]) Das werterfüllte Handeln des Menschen wird also in einen wertblinden Zusammenhang gestellt und unterliegt dort der kausalen Notwendigkeit. Diese kausale Notwendigkeit ist der von Goethe definierte, zum tragischen Ich in Gegensatz tretende „notwendige Gang des Ganzen“, von Volkelt kurz als „tragische Gegenmacht“ bezeichnet. Sie siegt im Zeitlichen über das Ich und stellt dabei dessen Werte heraus.

Der tragische Held, der untergeht im Streben, seine Ideale, seine Wertwelt zu verwirklichen, bleibt seiner Sache treu, er fühlt sich eins mit ihr. In seinem und durch seinen Untergang erkennen wir die wahre Größe des tragischen Helden. Die tragische Vernichtung bringt die Realisation der Werte, die im Diesseits der empirischen Welt nicht möglich ist. Sie ist zugleich ein Beweis für den transzendentalen Charakter der Wertwelt, auf den weiter oben eingegangen wurde. In der tragischen Gegenmacht liegt etwas Eigenartiges; sie zerstört den Wertträger, aber erst durch die Vernichtung kommen die Werte dieses Wertträgers zur Realisation.

Aus dem Zusammenstoßen des Subjektes mit dem notwendigen Gange des Ganzen, der tragischen Gegenmacht, ergibt sich der tragische Konflikt. Es ist ein Zusammenstoßen von subjektiven und objektiven Mächten. Der tragische Konflikt bewirkt auf der einen Seite die Zerstörung und Vernichtung des Wertträgers, auf der anderen Seite die Realisation und Herausstellung der Werte der vernichteten Persönlichkeit. Die Beteiligung von tragischem Subjekt und tragischem Objekt, das notwendige Zusammenwirken der beiden geht hieraus klar hervor. Deshalb sucht der Held ein Leben der Betätigung, ein „Schicksal“, das ihn treu finden soll. Der Untergang, der Tod ist für den tragischen Helden ein „erwünschter Fremdling“, wie Haeckel es nennt; der Tod bleibt zwar Fremdling, aber er ist erwünscht, denn erst im Untergang findet die Realisierung der Werte statt.

[20]) Zit. bei R. Petsch. Gestalt und Form. S. 219.

Der tragische Konflikt ist unvermeidbar. Es erscheint uns paradox, daß die Wertevernichtung, wenn sie einmal vorliegt, uns völlig notwendig erscheint, aber gleichwohl auch völlig unberechenbar eintritt. Wir haben beim Anschauen und Verfolgen des tragischen Konfliktes in einer Tragödie den Eindruck, daß es so kommen mußte, daß die Konstellation der Dinge nur in den tragischen Konflikt mit dem Untergang des Helden ausmünden konnte.

Wir haben uns noch mit dem Begriff der tragischen Schuld zu beschäftigen. Der tragische Held wird schuldig, er tut niemals Sünde. Der Unterschied zwischen Schuld und Sünde liegt darin, daß Sünde niemals tragisch sein kann; sie ist unethisch. Wer Sünde tut, handelt bewußt, vorsätzlich, er überblickt die Sachlage. Der Tod des Verbrechers ist also niemals tragisch. Dies Moment fehlt bei der tragischen Schuld. Wir sprechen bewußt davon, daß der Held „der Schuld verfällt", „in Schuld gerät". In dem „der Schuld verfallen", „in Schuld geraten" liegt das Wesen der tragischen Schuld. Die Schuld kommt zu ihm, nicht er zur Schuld. Es ist die „Sollenseite", die Goethe der „Wollenseite" im tragischen Helden gegenübergestellt hat. Hierin liegt etwas Unberechenbares, etwas Irrationales. Goethes „Orphische Urworte" gelten hier:

Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald du fort und fort gediehen
Nach dem G e s e t z, wonach du angetreten.

Der tragische Held ist schuldig — unschuldig zugleich. So hat auch Kierkegaard das Wesen der Tragödie überschrieben: Schuldig — Unschuldig.

Die tragische Schuld ist eine Schuld relativer Art. Sie ist eine Schuld, die gleichzeitig eine Berechtigung in sich trägt und dabei die Größe des schuldig gewordenen Helden zum Ausdruck bringt. Auch Hegel bezeichnet den tragischen Helden als schuldig und unschuldig. Die tragische Schuld hängt auf das engste zusammen mit der Tatsache des Lebens und Handelns selbst.

Hebbel sieht einen Zusammenhang der tragischen Schuld mit der metaphysischen Urschuld. Sie ist entstanden

durch die Vereinzelung des Individuums und der damit gegebenen Loslösung aus dem ursprünglichen Zusammenhang. Die Übersteigerung des Ich und die sich daraus ergebende Maßlosigkeit bezeichnet Hebbel als Existentialschuld. Sie ist also mit der Existenz, mit dem Leben des Individuums selbst schon gegeben. Es ist ein Unschuldig-Schuldigsein. Der Einzelne ist als Einzelner metaphysisch schuldvoll. Das Individuum lädt Schuld auf sich durch den Akt der Individualität, wenn es die von ihm erkannten höheren Werte zu realisieren sucht. „Indem der Held Werte realisiert und Pflichten hat, welche die Menge noch nicht als Wert zu sehen und als Pflicht zu fühlen weiß, tut die Menge selbst ihre „Pflicht", wenn sie, das für schlecht ansehend, was für die Menge noch nicht gut sein kann, und das als willkürliche Herausnahme eines Rechtes, was sie als ihre Pflicht nicht kennt, dem Individuum den Prozeß macht. Tragisch aber ist solcher Fall des Edlen eben dadurch, daß hier jede etwaige moralische Mißbilligung der Menge notwendig schweigen muß, die ja selbst nur guten Gewissens ihre heilige Pflicht erfüllt.[21])

Es gehört also zum Wesen des tragischen Helden, daß er sich selbst treu bleibt, daß er den Kampf für seine Überzeugung aufnimmt. Der Kampf gehört notwendig zum Wesen des Tragischen und ist für den tragischen Helden unvermeidbar.

Das Phänomen des Tragischen muß also notwendigerweise in Widerspruch treten oder, richtiger gesagt, ist unmöglich und unvereinbar mit einer Weltanschauung oder Religion, die die Grundbedingungen des Tragischen nicht anerkennt. Tragik ist also nie möglich bei einer Auffassung der Welt als Kosmos, in dem eine Harmonie von Werten besteht. Solch ein Weltbild tritt uns z. B. bei Shakespeare in seinen Werken bis 1599 entgegen. „Der Mensch als Mikrokosmos ist eingebettet in den Makrokosmos. Er bildet den Halt und die Stütze der Welt. Er trägt in seinem Innersten ein unfehlbares und nie schwankendes „Mettle", das ihn befähigt, all seine Kräfte harmonisch auszubilden. So ist er fähig, seiner Um-, Mit- und Inwelt kosmische Gestaltung zu

[21]) Scheler. Vom Umsturz der Werte. S. 262.

geben. Durch ihn wird die Natur zum Kosmos, indem er die in der „nature" enthaltenen Prinzipien aktiviert, bezw. diesen natürlichen Lebensformen seine Werte mitteilt.[22]) Zweck und Sinn der menschlichen Tätigkeit laufen hier gleich mit dem „purpose of nature". Erst als Shakespeare erkannt hat, daß diese Harmonie in der Wesenheit des Kosmos nicht besteht, schreibt er seine großen Tragödien, in denen er sein neues Weltbild des Pantragismus gestaltet.

Bei einer völligen Harmonie, bei einer Auffassung der Welt als wohlgeordneten Kosmos kann es zu keinem Widerstreit der Werte und also auch nicht zur Tragik kommen. Dasselbe gilt von der christlichen Religion. Durch das Christentum geht siegreiche Erlösungszuversicht. Dem Tod ist die Macht genommen, denn nach ihm wartet des Menschen unvergängliche Seligkeit. Eine christliche Tragödie ist somit eine contradictio in adjecto. Wenn das Ende des irdischen Lebens, der Tod nur eine Beendigung eines unglückseligen Zustandes bedeutet, nur den Übergang aus dieser Welt voller Schmerzen in einen Zustand der ewigen Glückseligkeit, dann muß sich der Mensch danach sehnen, diesen unglückseligen Zustand möglichst abzukürzen und sich freuen, wenn der Tod möglichst schnell eintritt.

Für den gläubigen Christen gibt es auch nicht eine Frage nach der Bewährung Gottes. Gott der Allmächtige, der persönliche, bewußte Schöpfer der Welt braucht keine Antwort zu geben. So fragt Hiob auch nur „Wie kann Gott seine Macht mißbrauchen?" Die Frage nach der Bewährung Gottes darf vom tragischen Dichter nicht gestellt werden; nicht erst die Antwort auf sie, die Frage selbst schon würde das Tragische aufheben. Haecker sagt in seinem Buche über das Tragische „Die Theodizee, die mit dem Tragischen nicht fertig wird, ist selber unfertig". Er hat den Gegensatz erkannt und sucht ihn zu beseitigen, hebt damit aber gleichzeitig alle Tragik auf. In der Anbetung Gottes wird alle Tragik ausgelöscht. Gott ist heilig.

[22]) Deutschbein, Individuum und Kosmos in Shakespeare's Werken, S. 19.

Ebensowenig läßt sich mit dem Wesen des Tragischen eine pessimistische Weltanschauung vereinbaren. Denn der Pessimismus besagt, daß mit der Erkenntnis, mit dem tieferen Einblick in das Wesen der Dinge der unendliche Schmerz, das Grauen vor den Erscheinungen des Lebens beginne. Er sieht in dem wertblinden Kausalzusammenhang der Dinge nur ein Wüten irgendeiner überirdischen Macht, die sinnlos den Menschen vernichtet. Es ist dieselbe Einstellung, die aus Hölderlins Schicksalslied spricht.

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruhen,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stufe zur anderen,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Dasselbe besagt der Pessimismus Schopenhauers. Den Zweck des Trauerspiels sieht er allein in der Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens. Es zeigt den Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, den Fall der Geschlechter und den Triumpf des Bösen. Es soll uns lehren, daß das Leben ein schwerer Traum und unserer Anhänglichkeit nicht wert sei. Die letzte Schlußfolgerung ist also, daß Nichtsein besser ist als Sein und Nicht-geborenwerden weit das beste.

V. Shaws Auseinandersetzung mit dem Heroischen, einem wesentlichen Element des Tragischen.

Ehe wir den Gegensatz, der zwischen der Shawschen Weltanschauung und dem Wesen des Tragischen besteht, aufzeigen, soll noch ein anderes Moment, das sowohl zum Tragischen als auch zur Shawschen Weltanschauung in Beziehung steht, herangezogen werden.

Der Rationalist Shaw ist nicht fähig, die großen Gestalten in der Geschichte der Menschheit voll zu würdigen. Er kann nicht begreifen, daß Shakespeare oder Napoleon

eine Macht innewohnte, die nicht allen Menschen gemeinsam ist. Die dem genialen Menschen innewohnende göttliche Kraft ist nicht mit dem Verstande allein begreifbar. Die Tragik der großen Menschen liegt doch eben in ihrer Größe, in ihrer Individualität. Shakespeare hat diese großen Menschen mit genialer Schöpferkraft in seinen Dramen gestaltet ,und Shaw sieht in ihnen Gestalten, deren Handeln nur besteht in „walking, talking, eating, drinking, making. love and fighting single combats in a monotonious ecstasy of continuous heroism." Und er fährt fort: „We want credible heroes, in whom we can recognize our own humanity.[23])

Dieselbe Forderung finden wir durchgeführt in der modernen Biographie, in der neuen Literaturgattung des „Life",[24]) die Lytton Strachey mitbegründet hat. Die innere Haltung seiner Lifes steht in Gegensatz zu der Biographie der viktorianischen Zeit. Mit der respectability des Viktorianers war es nicht zu vereinbaren, irgendwelche Schwächen oder sogar Nachteiliges über einen Toten auszusagen. Wenn für den Viktorianer ein Mensch groß war, so war er es wegen seiner Größe; für Strachey ist er groß trotz seiner Schwächen. Man bezeichnet diese bei Strachey zum ersten Mal durchgeführte Art der Schilderung als „humanizing process". Auch Shakespeare läßt uns in seinem „Julius Cäsar" die Schwächen seines Helden wissen. Aber Cäsar erscheint trotz oder besser gerade wegen seiner Schwächen umso größer. Das gilt auch für die Biographie Stracheys: seine Personen erscheinen, gerade weil er ihre Fehler und Schwächen mit der größten Offenheit schildert, nur umso größer und bedeutender.

Shaw übertreibt diesen humanizing process. Er weiß seinen recht häufig zum Scherz, vor allem zur Satire aufgelegten Verstand nicht zu zügeln.[25]) Er hat zwei große Gestalten der Geschichte, Napoleon und Cäsar, zu Haupt-

[23]) Saturday Review. 29. Januar 1898.

[24]) Unter „Life" verstehen wir mit Deutschbein die neue Literaturgattung, die Strachey besonders gepflegt hat. Das Life steht künstlerisch betrachtet zwischen dem historischen Roman und der Geschichtsbiographie. Es läßt sich vielleicht am besten charakterisieren durch den Ausdruck „Dichtung und Wahrheit".

[25]) Vergl. Fehr: Englische Literatur des XIX.—XX. Jahrhunderts. S. 491. Shaw geht an der überlieferten Heldengestalt vorbei. Die Maske fällt, und es steht ein Mensch in Nachtmütze und Pantoffeln da.

figuren seiner Dramen gemacht.[26]) Shaw verzerrt in seinem Stück „The Man of Destiny" das Bild Napoleons. Schon in der langen Bühnenanweisung tut Shaw alles, um Napoleon als einen Menschen hinzustellen, der sich höchstens durch Unfähigkeit auszeichnete. Es heißt da von ihm: „ . . . the French, commanded by a general aged 27, Napoleon Bonaparte, who does not understand the art of war, rushed the fireswept bridge in which the young general assisted with his own hands. Cannonading is his technical speciality . . . He is, however, an original observer, and has perceived for the first time since the invention of gunpowder, that a cannon ball, if it strikes a man, will kill him.[27]) Und auch die äußere Erscheinung Napoleons, wie Shaw sie darstellt, ist nur auf komische Wirkung eingestellt. Auf dem Schreibtisch, an dem er arbeitet, steht eine Mahlzeit bereit, „die er in zehn Minuten zu verschlingen weiß". „Sein langes Haar fällt bald in die Risottobrühe herab, bald in die Tinte." Die Handlung des Stückes ist unbedeutend. Wir erfahren. daß der Sieg, den Napoleon bei Lodi errungen hat, nicht sein Verdienst ist. Die Schlacht wurde vielmehr durch ein Pferd entschieden und gewonnen, das eine Furt in der Adda entdeckte. Shaw wiederholt hier einen Einfall aus „Arms and the Man". Das Pferd des Sergius Saranoff, das in der Schlacht mit seinem Reiter durchgeht, führt auch hier die Entscheidung herbei. Auch eine andere entscheidende Stelle findet sich bereits in „Arms and the Man". Für den Soldaten Napoleon gibt es nach Shaw nur einen Trieb, der allgemein ist: Furcht. Genau dasselbe sagt Buntschli zu Raina: „Furcht ist allen Soldaten gemeinsam". Beide Stücke, „The Man of Destiny" und „Arms and the Man" sind von Shaw gegen die überlieferte Heldenauffassung geschrieben. Shaw benutzt dazu im „The Man of Destiny" eine geschichtliche

[26]) Unter den Stücken aus den letzten Jahren findet sich „The Six of Calais" (1934), worin Shaw die Eroberung von Calais durch Eduard III. darstellt. Hier finden wir das bestätigt, was über Napoleon und Cäsar zu sagen ist. Shaw stellt die tapferen Bürger, die sich für ihre Vaterstadt zu opfern bereit waren, als Spießbürger von Calais dar, und der König wird zu einem vor seiner Frau zitternden Pantoffelhelden.

[27]) Plays: Pleasant and Unpleasant. S. 149.

Gestalt, die trotz aller Einwände Babs verzerrt gezeichnet ist. Von der Größe Napoleons verspürt der Zuschauer nichts.

Die Gestalt Cäsars in dem Drama „Caesar and Cleopatra" ist nicht so verzerrt gezeichnet wie diejenige Napoleons. M. Anders legt die Schwächen und die komische Seite, die Shaw besonders betont, dahingehend aus, daß sie dazu dienen, uns Cäsar menschlich erscheinen zu lassen. Das mag für Cäsars Eitelkeit gelten, wenn er sich dagegen wendet, für alt gehalten zu werden, wenn er versucht, seine Glatze zu verbergen, und für andere kleinere Schwächen. Es ist aber sinnlos, wenn Cäsar nicht fähig ist, den Namen Ftatateeta richtig auszusprechen. Die verschiedenen Variationen in der Aussprache Cäsars wirken schließlich nicht einmal mehr komisch; sie wirken störend in Cäsars Charakter.[28]) Aus Furcht, daß die Verehrung für einen Helden zur Sentimentalität führen könne, betont Shaw immer nur die rein menschlichen Züge und übertreibt dabei. Cäsar trägt dabei in viel stärkerem Maße als das bei Napoleon der Fall ist, die Züge des Helden, wie Shaw ihn sich vorstellt.

Shaw sagt, er habe sein Drama „Caesar and Cleopatra" geschrieben „to give Shakespeare a lead". Cäsar sei in dem gleichnamigen Drama Shakespeares zu schlecht weggekommen und bedürfe einer verbesserten, gerechten Darstellung. Aber Shaw brauchte vor allem für sein Drama einen Helden, den er den Vertretern der „Romantik" [29]) gegenüberstellen konnte. Und in Cäsar hat er die historische Persönlichkeit gefunden, die ihm die erforderlichen Eigenschaften zu besitzen schien. Chesterton sagt sehr richtig hierzu: „The conjunction of Shaw and Caesar has about it something smooth and inevitable for this decisive reason, that Caesar is really the only great man of history to whom the Shaw theories apply." [30])

Shaw hat selbst einmal zu der Frage der Darstellung menschlicher Größe Stellung genommen. „The really inter-

[28]) Shaw zerstört bewußt den Eindruck von Erhabenheit und Größe. So auch in der Szene, als Cäsar mit der Sphinx Zwiesprache hält. Er sagt selbst einmal, daß, wenn an einer Stelle der Eindruck des Erhabenen aufkommen könnte, er diesen Eindruck bewußt zerstöre.

[29]) Über „Romantik" s. ausführlich Lehmann. S. 34.

esting question is whether I am right in assuming that the way to produce an impression of greatness is by exhibiting a man, not as mortifying his nature by doing his duty, in the manner which our system of putting little men into great positions (not having enough great men in our influential families to go round) forces us to inculcate, but as simply doing what he naturally wants to do.[31]) Cäsars Größe liegt in seiner vollständigen Selbstsucht, sagt Shaw von seiner Gestalt, denn „this is perhaps the only sense in which a man can be said to be naturally great". Shaw hat versucht, in Cäsar seinen Übermenschen zu gestalten und gleichzeitig einen Helden, so wie er ihn auffaßt. In einer Vorrede zu den „Plays for Puritans" weist er nach, daß sein Vorgehen berechtigt sei. Shakespeare habe die Helden der Geschichte nach den Ideen und Forderungen seiner Zeit, die den preux-Chevalier verherrlicht hätte, gestaltet. Er wolle „set forth Caesar in the same modern light taking the same liberty with Shakespeare as he with Homer." [32]) Shaw will die Anschauungen seiner Zeit vom Wesen des Helden in seinem Sinne beeinflussen, also den Helden des Dramas nach seinen ganz neuen Gesichtspunkten gestalten.

Fischer stellt Beziehungen auf zwischen der Carlyleschen Auffassung vom Helden und der Shaws. Aber die Ansichten der beiden Denker decken sich durchaus nicht ganz, wie Fischer meint.[33]) Der Held Carlyles besitzt zwar auch wie der Shaws einen klaren, durchdringenden Blick für die Wirklichkeit: he looks through the shows of things into things. Aber Carlyle sagt vom Helden: er ist vor allem wise, gifted, noble-hearted, vollkommen selbstlos. Shaws

[30]) Chesterton. G. B. Shaw. S. 154.
[31]) Plays for Puritans. S. 212.
[32]) Plays for Puritans. S. 39. Tauchnitz ed.
[33]) Ich folge hier der Auffassung von M. Anders: „Die historischen Komödien B. Shaws", die den Unterschied in der Auffassung Carlyles und Shaws eingehend untersucht hat. S. 85 ff.

Held dagegen besitzt einen stark ausgeprägten Egoismus [34]), den Carlyle als „source and summary of all faults and miseries whatsoever" verurteilt. Der Held Shaws ruht in sich selbst, er sorgt zunächst für sich. Bei Carlyle ist der Held etwas Einzigartiges, Einmaliges; Shaw möchte aus allen Menschen „Helden" machen, denn die Größe eines Menschen besteht in seiner Tüchtigkeit und Tatkraft. Tüchtigkeit und Tatkraft in dem gewählten Beruf, in der Stellung, die man in der Welt einnimmt, fordert Shaw, und diese Eigenschaften macht er ja zur Basis der Größe Cäsars.

Die Shawsche Auffassung vom Helden hat in einem anderen Drama einen viel besseren Ausdruck und Verkörperung gefunden, in dem Shaw seinen Helden gestaltet hat, ohne durch die Historie irgendwie gehemmt zu sein. Der Held im Shawschen Sinne ist immer der „efficient man". Efficiency ist die Haupttugend des Shawschen Helden, denn „there are only two qualities in the world: efficiency and inefficiency, and only two sorts of people: The efficient and the inefficient.[35]) Er bezeichnet efficiency einmal als eine der vornehmsten Leidenschaften, auch als moral virtue und gebraucht das Wort hier im Sinne der römischen virtus, Tüchtigkeit. Diese Fassung des Begriffes erinnert an den griechischen Tugendbegriff, den Aristoteles zur Grundlage seiner Ethik machte. Die ‚arete' des Aristoteles ist Tauglichkeit, Tüchtigkeit, vollkommene Aufgabenerfüllung. Dasselbe versteht Shaw unter efficiency. Auch er verlegt genau wie Aristoteles den Schwerpunkt aus dem Transzendentalen in die gegebene Wirklichkeit, auch er fordert für die Vollkommenheit der Handlung den Erfolg. Der Mensch, der efficiency besitzt, ist für Shaw tugendhaft

Shaw verrät hier eine starke Beeinflussung durch das viktorianische Zeitalter. Diese Zeit, vor allem die „Golden Sixties" waren von rastlosem Schaffen erfüllt. Die Romane aus dieser Zeit geben uns einen guten Einblick. Carlyle wird zum Verkünder des Evangeliums der Arbeit; Arbeit

[34]) Shaw selbst ist in eigener Person frei von aller Rücksichtnahme gewesen. Er lebte, nachdem er beschlossen hatte, Schriftsteller zu werden, lange auf Kosten seiner Mutter, die als Klavierlehrerin ihr Geld verdiente.

[35]) John Bull's Other Island. S. 174.

ist ihm etwas Gottgewolltes. Die Gestalten in den Romanen von Dickens, G. Eliot, Kingsley u. a. m. besitzen fast alle diesen Schaffensdrang. Die hohe Einschätzung der Arbeit und des materiellen Erfolges ist ein puritanischer Zug des englischen Volkes, der im viktorianischen Zeitalter besonders stark in Erscheinung tritt. Nach alter Puritaneraufassung ist der Erfolg des Werkes und besonders der finanzielle Erfolg das äußere Zeichen für das göttliche Wohlgefallen. „Success is the very touchstone of merit". Auch die Aktivität ist ein spezifisches Charakteristikum des Puritaners, eben als Folge des Bewußtseins, von der göttlichen Gnade ausgewählt zu sein.

Alles das sind Züge, die wir im efficient man bei Shaw wiederfinden. Der efficient man zeigt denselben Vitalismus wie der viktorianische Mensch. Aber dadurch, daß der viktorianische Mensch an alten Idealen, an der Tradition und überkommenen Konventionen festhielt, ergab sich der Gegensatz zwischen dem Leben, das man tatsächlich führte, und dem Leben, das man führen sollte und man zu führen vorgab. Shaw suchte diesen Widerspruch mit seiner Kritik aufzudecken.

Shaw hat den efficient man, der als Instrument der Life-Force deren Willen in der Welt verwirklichen soll, immer wieder gestaltet. Schon in seinen Romanen finden wir eine solche Gestalt. Der Arbeiter Conolly in dem Roman „The Irrational Knot" ist der erste Entwurf, der Ausgangspunkt. Er ist der Typus, der es durch Talent und äußerste Energie zu Höchstleistungen auf seinem Gebiete bringt. Hierher gehört Cashel Byron, der Boxer aus dem Roman „Cashel Byron's Profession" und auch Mrs. Warren. Shaw betont und verlangt immer wieder als erstes eine materielle Basis, die Selbständigkeit, Reinlichkeit und Gesundheit und genügend freie Zeit für das Individuum schafft. Er zitiert häufig den Ausspruch des Thomas von Aquin: „Zu einem tugendhaften Leben gehört ein gewisser Wohlstand". Der Einfluß der viktorianischen Zeit sei hier an einem Beispiel aus der Literatur noch einmal aufgezeigt. In Thackeray's Roman „Vanity Fair" rechtfertigt sich Becky Sharp mit der Behauptung, bei einem Einkommen von 5000

Pfund jährlich wäre sie auch eine anständige, tugendhafte Frau gewesen. Thackeray streitet diese Behauptung nicht ab; er sucht sie zu mildern. Reichtum und ein sorgenfreies Leben hätten zwar nicht die Macht, einen Menschen rechtschaffen zu machen, aber sie könnten doch einen rechtschaffenen Menschen rechtschaffen erhalten. Für den Viktorianer und den efficient man Bernard Shaws ist diese Auffassung und Wertschätzung des Geldes charakteristisch. Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß der Mensch den Reichtum mit allen Mitteln erstrebt.

Die Gestalt in Shaws Werk, die diese efficiency in höchstem Maße besitzt, sodaß Helene Richter sie mit Recht als „Urbild der Tüchtigkeit" bezeichnet, ist Andrew Undershaft in „Major Barbara". Shaw behandelt in diesem Stück ein Thema, das ihm am meisten am Herzen liegt, das Ausgangspunkt und Beweggrund seines gesamten Werkes ist: das soziale, wirtschaftliche. Er sagt selbst, als er über die Beziehungen dieses Stückes zu „Cashel Byron's Profession" und „Mrs. Warren's Profession spricht: „Perhaps a more suitable title for this play, save for the fact of repetition, would have been „Andrew Undershaft's Profession". Here we see the pressure of economics upon the profession of dealing in death and destruction to one's fellow creatures".[36])

Undershaft gehört zu der Gruppe des „high people". einer der drei Gruppen von Menschen, von denen Napoleon spricht: the low people, the middle people, and the high people. The low people and the high people are alike in one thing: they have no scruples, no morality. The low people are beneath morality, the high people above it".[37]) Undershaft ist der Inhaber einer Millionenfirma, der moderne Kanonenkönig. Er ist ein Findling aus dem ärmsten Viertel Londons, der von dem vorherigen Geschäftsinhaber adoptiert worden ist. Er ist ein Lebensbezwinger, weil er efficiency besitzt; sein fester Entschluß ist immer gewesen, im Leben vorwärts zu kommen. „Thou shalt starve, ere I

[36]) A. Henderson. G. B. Shaw. S. 381.
[37]) Plays Pleasant and Unpleasant. S. 191.

starve“ [38]) ist sein Grundsatz geworden. Es ist ein Kennzeichen des efficient man bei Shaw, daß er egoistisch ist. Schon von Cäsar sagte Shaw, er sei ein „perfect egoist“; in seinem Roman „Love among the Artists“ heißt es von Owen Jack „he cares for nothing nor nobody but himself.[39]) Hier liegt auch ein Hauptanziehungspunkt und Berührungspunkt von Shaw und Ibsen. Ibsen zeigt auch in seinen Gesellschaftsdramen, daß es für den Einzelmenschen gilt, eine individuelle Wirklichkeitsmoral anzustreben und daß man keine allgemein gültige Moral aufstellen könnte. Hier liegt auch ein Grund, warum Shaw Shakespeare ablehnt und Ibsen bedeutend höher einschätzt. Shakespeare, wirft Shaw ihm vor, kenne nur eine allgemeine abstrakte Moral. Das Handeln des Menschen wird für Shaw erst wertvoll, wenn es von einer ganz bestimmten Weltanschauung gelenkt wird. „Es gibt für jeden Menschen nur eine wahre Moral, aber nicht jeder Mensch hat dieselbe wahre Moral“, sagt Undershaft.

Hier wird ein anderer Gegensatz Shaws zum Tragischen offenbar: der tragische Held ist niemals egoistisch. Im Kampf für seine Werte geht er unter. Die efficiency aber ist nur auf die diesseitige Welt gerichtet, ist eine Äußerung der Life-Force, derjenigen Kraft, die erst das Leben verleiht. Der Mensch kann also mit dieser Kraft nicht in Konflikt geraten. Efficiency ist eine auf das praktische Leben gerichtete Tätigkeit, „ein Zusammenklang von angeborener Fähigkeit und strammstem Fleiß“.

Undershaft wird durch seine Tüchtigkeit zum Wohltäter der Menschheit, er baut wohnliche Häuser für seine Arbeiter und ihre Familien, schafft Schulen und Spielplätze für ihre Kinder und sorgt vor allen Dingen für einen Lohn, der es jedem Arbeiter ermöglicht, ein anständiges Leben zu führen. Er kann nach Shaws Ansicht mit gutem Recht und voller Überzeugung sagen: ich rette Seelen, vom Verbrechen der Armut nämlich, dem Verbrechen der Verbrechen. Wenn Shaw an einer anderen Stelle gesagt hat, eine

[38]) John Bull's Other Island. S. 339.
[39]) Love among the Artists. S. 88.

gesunde materielle Basis sei die Grundlage aller Höherentwicklung, so zeigt sich hier, daß der efficient man auf dieser materiellen Basis stehen bleibt. Er macht diese Welt zur Basis seines Daseins. Er und sein Schöpfer Shaw verneinen eine außerhalb der sinnlichen Wahrnehmung liegende Wertwelt. Shaw lehnt jedes metaphysische Element ab. Einen tragischen Konflikt kann es für ihn nicht geben, denn die Lebenskraft, die im Menschen, vor allem aber in seinem Supermann wirkt, ist auch kosmischer Wille. Diese rein diesseits gerichtete Weltanschauung, die dazu noch ein recht rationalistisches Gebilde ist, muß in Gegensatz zu dem Wesen des Tragischen treten. Der geistige Lebensgrund der Tragödie ist metaphysischer Art, und das Tragische ist etwas so Vitales, Irrationales, daß Shaw das Tragische in seiner tiefsten Tiefe nie verstehen kann.

VI. Shaws Ausweichen vor der Tragik.

„Major Barbara", das, wie Shaw selbst sagt, eigentlich den angemesseneren Titel „Andrew Undershaft's Profession" tragen müßte, eben weil wir in diesem Drama Undershaft, das Urbild der Tüchtigkeit, kennen lernen, ist auch ein Beispiel dafür, daß der Gestalter dieses efficient man keine Tragödie erleben kann. Shaw hat dies Drama nach einer anderen Gestalt benannt, der Tochter Undershafts, die in der Heilsarmee steht: Major Barbara. Das Drama dient Shaw nur dazu, die von ihm vertretenen Ansichten dem Publikum vorzuführen. Seine Personen reden und handeln gemäß der von ihm im Vorwort dargestellten Ansicht. Und doch entsteht hier wie in einigen anderen Stücken Shaws ein tragischer Konflikt, den Shaw aber nicht zu Ende führt, ja garnicht zu Ende führen will und kann. Er weicht der Tragik aus. Seine „Heldin" verzichtet, d. h. sie lernt um und gibt ihre alte Überzeugung auf.

„Major Barbara" enthält eine Reihe von Leitgedanken, die Shaw hier zu demonstrieren sucht: Andrew Undershaft ist der efficient man, das „instrument of a Will or Life-Force". Er ist die Verkörperung des Grundsatzes: Armut ist ein Verbrechen. Er hat nicht nur sich vom Laster der Armut befreit, sondern auch seine Familie und alle die Menschen, denen er durch seine Arbeit Gelegenheit gege-

ben hat, ein geordnetes Leben zu führen. Um das Wesen Undershafts ganz klar werden zu lassen, stellt Shaw ihm den „rechtschaffenen Armen" Peter Shirley gegenüber. Shirley glaubt bei seiner Ehrlichkeit und Rechtschaffenheit sich sein gutes Gewissen bewahrt zu haben. Er muß sich von Undershaft sagen lassen „Poverty, my friend, is not a thing to be proud of".[40]) Seine Religion sei die eines Millionärs. Geld und Schießpulver sind die Grundlagen seiner Religion; das bedeutet für ihn äußeres Wohlergehen und äußere Macht. Ohne diese beiden Voraussetzungen erklärt er die anderen Tugenden, — Ehrenhaftigkeit, Gerechtigkeit, Wahrheit, Liebe, Barmherzigkeit — für unmöglich.

Barbara, die Tochter dieses Kanonenkönigs, ist als „Major" in der Heilsarmee tätig. Sie ist die Verfechterin einer Grundthese Shaws, die sie im Drama selbst praktisch vorlebt. Es ist der Gedanke von der Sinnlosigkeit der Rache. Bereits in „Caesar and Cleopatra" nimmt dieses Thema eine wichtige Stellung ein und kommt in der Gestalt Cäsars zur Darstellung.[41]) Im Vorwort zu „Major Barbara" wird diese Frage eingehend erörtert, und gemäß den hier aufgestellten Grundsätzen handelt Barbara in dem Stück. Die christliche Liebe vergilt nicht Gleiches mit Gleichem; sie begeht nicht ein neues Unrecht, indem sie das Unrecht des Verbrechers bestraft. Bill Walker, einem rohen und gewalttätigen Arbeiter, widerfährt diese von Shaw geforderte Behandlung. Er erscheint im II. Akt im Heim der Heilsarmee, um seine Geliebte zurückzuholen, die nach seinen Aussagen von der Heilsarmee bekehrt und seinem Einfluß entzogen ist. In seiner Wut versetzt er einem Mädchen der Heilsarmee einen wüsten Schlag ins Gesicht. Die Milde und Güte, mit der Barbara diesen Menschen behandelt, rufen Reue in ihm hervor und bringen ihn zur Erkenntnis seiner Schuld. Er sucht sie in seiner rauhen, aber nicht mehr verstockten Seele zu sühnen. „I'm goin to Kennintahn, to spit

[40]) John Bull's Other Island. S. 286.

[41]) Caesar has no hatred in him: he makes friends with every one as he does with dogs and children. His kindness is not for anything in me. It is in his own nature, (171) und Cäsar selbst: What have I to do with resentment? Do I resent the wind when it chills me, or the night when it makes me stumble in the darkness. (S. 179). Plays for Puritans.

in Todger Fairmile's (a boxer) eye. I bashed Jenny Ill's face; and now I'll get me own face bashed and come back and shew it to er. E'll it me ardern I it er. That'll make us square. Is that fair or is it not? [42]) Aber Barbara antwortet ihm darauf: „Two black eyes wont make one withe one". Denn, so sagt Shaw in seiner Vorrede, „wenn es keine Strafe geben soll, dann darf auch keine Vergebung sein, die einmal getane Tat ist unwiderruflich getan." So erklärt Barbara Bill Walker, daß die Strafe, die er sich selbst auferlegt habe, ebenso vergebens sei wie sein Angebot, der Heilsarmee die für seine Verhältnisse recht hohe Summe von einem Pfund zu schenken. Sie will kein Gewissensgeld; sie will seine Seele, will ihn ganz bekehren.

Shaw hat hiermit die Handlung trotz seiner These dramatisch recht gut durchgeführt. In demselben Akt erscheint Mrs. Baines, die mit Barbara eine leitende Stellung in der Heilsarmee einnimmt, und kündet in heller Freude an, daß der mit der äußersten Not kämpfenden Heilsarmee die ungeheure Summe von 5000 Pfund geschenkt worden sei unter der Bedingung, daß diese Summe von anderen Spendern verdoppelt würde. Undershaft erklärt sich hierzu bereit. Für Barbara ist dieses Geld indessen auch „Gewissensgeld", mit dem Undershaft sein Gewissen zu beruhigen sucht. Und das trifft auch für den ersten Spender zu; es ist Bodger, ein bekannter Whiskyfabrikant.

In ihrer bedrängten Lage sieht sich Mrs. Baines genötigt, das Geld für die Heilsarmee anzunehmen. In Barbara bricht etwas zusammen. Was ihr als Höchstes, als heilig gegolten hatte, ist käuflich und zwar mit dem Geld des Alkohol- und Munitionsfabrikanten. „What price is salvation now?" fragt Bill Walker, dessen 20 Schilling die Armee kurz vorher zurückgewiesen hatte.[43]) Hier reicht die Gestalt

[42]) John Bull's Other Island. S. 289.

[43]) Rehbach stellt mit Recht fest, daß das Verhalten Bill Walkers unwahrscheinlich ist, daß er zu der Frage „What price is salvation now?" nur gekommen sein würde, wenn er vorher das Vorwort Shaws gelesen hätte, denn dort hätte er von „conscience-money" gehört, mit dem sich der Kapitalist von seinen Sünden, denen er seinen Reichtum verdankt, loszukaufen vermag, während er, Bill, mit seinen ärmlichen 20 Schilling zurückgewiesen wird. Rehbach. G. B. Shaw als Dramatiker. S. 91.

der Barbara an das Tragische trotz der bisweilen etwas programmatisch durchgeführten Handlung. Sie nimmt ihre Brosche, das Zeichen der Heilsarmee, und reicht sie ihrem Vater: „It is not much for 5000 pounds".

Aber Shaw weicht der Tragik aus. Er führt den tragischen Konflikt Barbaras nicht zu Ende. Er bringt das von ihm am Ende des I. Aktes gestellte Thema — Barbara will die „Seele ihres Vaters retten und Undershaft umgekehrt die seiner Tochter" — seiner Weltanschauung gemäß zur Lösung. Barbara ist mit ihrem Versuch gescheitert; sie muß umlernen. Denn Shaw bekennt sich mit Undershaft zunächst zu den materiellen Gütern des Lebens und nicht zu höheren transzendentalen Werten. Und Barbara lernt um. Nach einem Besuch in den wunderbar organisierten Todesfabriken ihres Vaters wird sie zu dessen Religion „Money and Gunpowder" bekehrt.

Shaw läßt Cusins in einer Unterredung Undershaft als „teuflischen alten Schurken" bezeichnen. Diese Worte sind vielfach als Shaws eigene Meinung aufgefaßt worden, und. so folgern diese Kritiker weiter, Undershafts Äußerungen seien deshalb nicht mit denen Shaws zu identifizieren. Die langen Ausführungen Shaws im Vorwort und das Drama selbst widerlegen diese Annahme. Sie sprechen ganz eindeutig dafür, daß Undershaft ein Sprachrohr Shaws ist, daß der Autor alle seine Handlungen billigt und schätzt. Armut ist für Undershaft und damit auch für Shaw das schlimmste aller Übel. Auch Cashel Byron und Mrs. Warren, die die Armut überwunden hatten, genossen die volle Achtung Shaws. So bleibt dieses Drama eine Auseinandersetzung um materielle Güter.

Das Bekenntnis der bekehrten Barbara ist Shaws eigenste Überzeugung. „Let God's work be done for its own sake: the work he had to create us to do because it cannot be done except by living men and women. When I die, let him be in my debt, not me in his.[44]) Daß ein Gott, der in der Schuld der Menschen steht, kein Gott mehr ist, übersieht Shaw. Er lehnt eine über dem Menschen und außerhalb des

[44]) John Bull's Other Island. S. 349.

Menschen stehende Macht ab, wie er auch eine transzendentale Wertwelt nicht anerkennt. So kommt Barbara selbst nur zu einer Art Katharsis, die aber eben darin endet, daß sie ihren Glauben und ihre frühere Überzeugung als falsch anerkennt, wodurch der tragische Konflikt aufgelöst wird.

Dieselbe Erscheinung finden wir in einem anderen Drama Shaws, das zeitlich etwas früher liegt: in „Candida". Shaw kommt hier dem echten Dichterischen recht nahe. Er zeigt sich aber auch hier wieder zu sehr bewußt, zu sehr mit dem Verstande arbeitend. Seine Gestalten können rein verstandesmäßige Überlegungen nie ganz ausschalten. Daß die Gestalten in „Candida" teilweise dichterisch geschaut und erschaut sind, scheint er selbst erkannt zu haben. Er äußert sich darüber in dem Vorwort; er spricht hier von dem dichterischen Schauen des Künstlers; nur in diesem Prozeß werden die schöpferischen Ideen des Künstlers deutlich, die er „prosaically" nicht erklären kann. „Discernible at first only by the eyes of man of genius, it must be focussed by him on the speculum of a work of art, and flashed back from that into the eyes of the common man. Nay, the artist himself has no other way of making himself conscious of the ray: it is by blind instinct that he keeps on building up his masterpieces until their pinnacles catch the glint of the unrisen sun. Ask him to explain himself prosaically, and you find that „he writes like an angel and talks like poor Poll", and is himself the first to make that epigram at his own expense . . . . He cannot explain it: he can only show it to you as a vision in the magic glass of his artwork; so that you may catch his presentment and make what you can of it".[45]) Diese Äußerung steht in schärfstem Widerspruch zu den bereits weiter oben dargelegten Ansichten Shaws und zu seinem Werk selbst, und selbst in „Candida" behält der Rationalist Shaw am Ende die Oberhand.

An diesem Widerspruch zwischen der obigen Äußerung Shaws und seinen sonst vertretenen Ansichten über das Drama liegt es wahrscheinlich auch, daß gerade dieses Drama die verschiedenartigsten und entgegengesetztesten

[45]) Plays Pleasant and Unpleasant. Vorwort S. IX.

Interpretationen gefunden hat. Von Bedeutung ist zunächst, daß „Candida" zu den „Pleasant Plays" gehört, die zu den vorhergegangenen Unpleasant Plays in einem gewissen Gegensatz stehen. In diesen hatte Shaw Übel des öffentlichen Lebens aufgezeigt (Slums, Prostitution), in den Pleasant Plays geht es um die „Entromantisierung falscher Ideale". Shaw will uns die sachliche, unromantische Frau in Candida zeigen. Candida ist die moderne Frau, wie sie nach Shaws Forderung sein sollte. Dem Frauenideal der viktorianischen Zeit stellt Shaw hier den von ihm geforderten Typus der Frau gegenüber. Candida, die Gattin des Pfarrers Morell ist nach Shaw „a woman without character in the conventional sense. Without brains and strength of mind the would be a wretched slattern of voluptary".[46]) „No law will bind her" läßt Shaw seinen Morell von ihr sagen und betont dies ausdrücklich in einer Erklärung ihres Charakters.

Candida besitzt alle die guten Eigenschaften der viktorianischen Ehefrau: sie ist die rüstig waltende Hausfrau, die sich nicht scheut, in der Küchenschürze die Öllampe zu füllen und Zwiebeln zu schälen, sie ist die gütige Mutter ihrer Kinder, aber sie ist auch „a woman with a great soul craving for reality, truth, freedom." Diese Frau stellt Shaw zwischen zwei Männer: ihren Gatten, den Pfarrer Morell, und den „Dichterknaben" Eugene Marchbanks.

Eugene Marchbanks wird als Freund in das Haus Morell aufgenommen; er ist jung und unerfahren und gesteht Candida seine Liebe. Er verachtet die Rhetorik des Pastors und spricht offen aus, was er fühlt und erklärt, daß nicht Morell, sondern er der passende Lebensgefährte für Candida sei. Der berauschende Hauch, der von Marchbanks ausgeht, erscheint dem Gatten unheimlich und beängstigend. Er widersteht zunächst nur schwer der Versuchung, den Dichter unter Anwendung brutalster Gewalt aus dem Hause zu weisen. Morell erkennt, daß er in seiner Ehe mit Candida keinen zweiten Mann dulden kann. Er fordert also Candida auf, zwischen ihm und dem Dichter zu wählen. Candida spricht wie Elida Wangel in Ibsen's „Frau vom

[46]) A. Henderson. G. B. Shaw. S. 351.

Meer": „Ich bleibe bei Dir".[47]) Und sie fügt hinzu: „Weil Du der Schwächere bist". Sie hat ihre Wahl getroffen, wie Shaw sagt „for natural reasons", weil es ihr Wesen verlangt, nicht aus konventionell-ethischen Gründen. Candida hat Morell geliebt und liebt ihn noch. Nicht wegen seiner mitreißenden Predigten. Die Kraft zu ihrer Liebe kommt aus einem tieferen Grunde; sie weiß, daß Morell ihrer bedarf, daß er sie nötig hat, daß erst durch ihre stille häusliche Tätigkeit sie seine Arbeit als Pfarrer möglich macht. Und hier merkt man, daß Shaw der Schöpfer dieser Candida ist. Candida trifft ihre Entscheidung, wie die Shawsche Weltanschauung es vorschreibt: „The true joy in life is to be found in the conviction that one is used for a purpose higher than one's own" sagt Shaw in „Man and Superman".[48]) So wählte Candida die Enge des Pflichtenkreises, in dem ihre Wesenskraft sich entfalten kann.

Die inneren Beziehungen der Gestalten in „Candida" bestehen nur in einem Verhältnis von Stärke und Schwäche. Die innerlich gefestigte starke Natur Candidas fühlt sich angezogen, sieht ein Feld, wo sie wirken kann, in der „weakness, desolation, heart's need" des Dichters; aber sie wendet sich ihrem Gatten zu, als dessen größere Schwachheit offenbar wird, die er dann ja auch selbst zugibt: „What I am you have made me with the labour of your hands and the love of your heart." [49])

[47]) In Ibsens Drama „Nora" wird Nora vor dieselbe Frage gestellt. Aber Nora kann nur als Vorläuferin für Shaws Candida gelten. Der Untertitel „Ein Puppenheim" deutet das schon an. Nora ist für ihren Mann nur eine Puppe, wie auch ihre Kinder ihr nur Puppen sind, ein amüsanter Zeitvertreib. Die Fähigkeiten, die ihr noch abgehen für eine wahre Ehe, besitzt Candida bereits. Shaw übt hier auch Kritik an der viktorianischen Eheauffassung; er steht in äußerstem Gegensatz zu der viktorianischen Ansicht über die Ehe. Für ihn gibt es keinen Ehevertrag, der von beiden Gatten dauernde Liebe verlangt. Ein Mensch, der einen Vertrag unterzeichnet, der ihn nicht nur verpflichtet, etwas zu tun, sondern ihn außerdem verpflichtet, es gern zu tun, ist nach Shaws Ansicht irrsinnig.

[48]) Vergl. auch Shaw selbst in einem Brief an Ellen Terry: „Es gibt mit mir nichts anderes als ein unerbittlich zweckhaftes Zueinandergehören und meine Liebe und meine Freundschaft sind nichts wert. Ich muß „gebraucht" werden, Baustein sein im festen Gebäude Ihres Lebens, bis ich zerbröckele." Zit. in: Preuß. Jahrbücher, Bd. 226. 1931. S. 118.

[49]) Plays, Pleasant and Unpleasant. S. 145.

Der junge Dichter verläßt Candidas Haus, weil sie sich gegen ihn entschieden hat. Es erschien ihm unmöglich, daß Candida einen Mann wie Morell lieben könnte. Er glaubte Candida näher zu stehen, glaubte der Mann zu sein, dem sie ihre mütterlich-weibliche Liebe zu schenken wünscht. Der Dichter muß erkennen, daß er sich getäuscht hat. So endet das Shawsche Drama. Der angebahnte tragische Konflikt löst sich auf. Die Tragik, die sich mit der Liebe Eugenes zu Candida zu entwickeln schien, hat Shaw nicht zu Ende geführt. Die Zurückbleibenden, sagt Shaw, als Marchbanks in die Nacht hinaustritt, „do not know the secret in the poet's heart". Marchbanks hat es selbst ausgesprochen: „I no longer desire happiness: life is nobler than that." Candida ist für Marchbanks zur Auslöserin eines tiefen Erlebnisses geworden; die Tragik, die sich aus diesem Erlebnis zu entwickeln schien, hat Shaw zu einem schöpferischen Schmerz werden lassen, der die Kindheit des Dichters beendet. Er schreitet als Mann hinaus in die Welt.[50])

Candida ist zwar auch eine Postulatsgestalt Shaws, denn Shaw hat sie geschaffen, um die unromantische, sachliche Frau darzustellen. Aber die Forderung Shaws tritt hier doch nicht so in den Vordergrund wie z. B. bei der Figur der Vivie Warren in „Mrs. Warren's Profession", die wir als einen ersten Versuch Shaws zur Gestaltung der modernen Frau auffassen können. Candida ist gestaltet; sie macht den Eindruck eines lebensfähigen Menschen. Denn das ist das Entscheidende jeglichen dichterischen Kunstwerkes, daß die dargestellten Personen den Eindruck lebensfähiger Menschen machen. Der Dichter schafft und gestaltet, er braucht nicht abzuschreiben. Seine Menschen brauchen nicht Abbilder von lebenden Menschen zu sein. Diese Forderung ist bei Candida in hohem Maße erfüllt. Die eine Stelle aber, die an Shaws philosophy of life erinnert, ist entscheidend für das Drama, wie auch der Ausspruch des Dich-

[50]) Lehmann hat die Liebe Marchbanks zu Candida mit der „Liebe ohne Gegenstand" der Romantiker verglichen, von der Friedrich Schlegel in „Lucinde" spricht. Diese Liebe ist eine Liebe par distance. Der Künstler darf dem Gegenstand seiner Liebe nicht zu nahe treten, er muß Distanz wahren, um sich so vor einer Enttäuschung und geistiger Unfruchtbarkeit zu bewahren. (S. 20).

ters entscheidend ist: I no longer desire happiness. Life is nobler than that. Candida ist nur Erfüllerin der Life-Force, die sie ihre Entscheidung treffen läßt.

Shaw spricht in der Vorrede zu einem späteren Drama von „Candida" als von einem Beispielstück. Er äußert sich dort über die Ehe und sagt, daß es für verständige Leute selbstverständlich ist, daß, wenn einer verheirateten Frau eine Liebeserklärung gemacht wird, diese Erklärung die beiden Personen bei ihrer Ehre verpflichtet, einander nicht wiederzusehen, wenn sie sich nicht mit dem Gedanken tragen, durch Scheidung der alten Ehe den Weg zu einer neuen Ehe frei zu machen. Als Beispiel hierfür führt er sein Stück „Candida" an. Trotz dieser Erklärung können wir an dem Urteil festhalten, daß in „Candida" der Rationalist Shaw dem Künstler gegenüber doch mehr im Hintergrund bleibt, was die Gestaltung der Personen anbelangt.

Das Vermeiden der Tragik, das Nicht-zu-Ende-führen eines angebahnten Konfliktes erscheint noch in einem anderen Drama Shaws, in „Pygmalion". Der Titel des Stückes deutet das Motiv an, das Shaw seinem Drama zu Grunde gelegt hat. Shaw hat diesen Titel wahrscheinlich auch nur des Motives wegen gewählt; den Inhalt der Geschichte hat er wesentlich verändert. Die Sage berichtet uns von dem König Pygmalion, der in einer Statue ein Frauenbildnis von solcher Vollendung geschaffen hat, daß er sich in diese Statue verliebt. Die Göttin Aphrodite belebt sie ihm auf sein inständiges Bitten; der König nimmt sie darauf zur Frau. Paphos ist die Tochter, die dem König von der selbstgeschaffenen Frau geboren wird.

Pygmalion bei Shaw ist Higgins, ein Professor der Phonetik, und das von ihm geschaffene Wesen ist Eliza Doolitle, eine kleine Blumenverkäuferin, aus dem ärmsten Viertel Londons. Higgins greift sie auf Grund einer Wette von der Straße auf; er hat mit seinem Bekannten, dem Obersten Pickering, gewettet, sie nach drei Monaten in eine Gartengesellschaft eines Gesandten als Herzogin einzuführen oder sie, was noch besseres Englisch erfordere, als Kammerzofe oder Verkäuferin unterzubringen. Die Abän-

derung des Motivs durch Shaw in diesem Sinne bietet ihm durch diese Gegenüberstellung von Menschen aus zwei ganz verschiedenen Schichten der Gesellschaft eine Fülle von Möglichkeiten zur Gesellschaftskritik, die aber in diesem Zusammenhang nicht interessiert. Für unsere Betrachtung wichtig ist das Verhältnis von Mann und Frau, die Shaw hier gegenübergestellt hat.

Eliza folgt mit großem Interesse dem Unterricht, den Higgins ihr erteilt, lernt mit großem Erfolg und macht schnelle Fortschritte, Higgins sieht nicht die tragischen Möglichkeiten, die er eingeleitet hat, als er Eliza in sein Haus genommen hat. Seine Haushälterin und seine Mutter müssen ihn darauf aufmerksam machen. Beide Frauen werfen den Gedanken auf, was aus Eliza werden soll. Higgins selbst ist diese Frage unwichtig und uninteressant. Ihn interessieren nur die Fortschritte, die Eliza macht. „You have no idea how frightfully interesting it is to take a human being and change her into a quite different human being by creating a new speech for her. It's filling the deepest gulf that separates class from class and soul from soul" sagt Higgins zu seiner Mutter.[51])

Der Gedanke, daß in Eliza Gefühle der Liebe zu ihrem Lehrer aufkommen könnten, kommt Shaw und Higgins nicht. Für ihn gilt, was Shaw über den Künstler gesagt hat: „The true artist will let his wife starve, his children go barefoot, his mother drudge for his living at seventy, sooner than work at anything but his art. To women he is half vivisector, half vampire." [52])

Auf die Frage des Obersten Pickering „Does it occur to you, Higgins, that the girl has some feelings?", antwortet Higgins: „Oh no, I don't think so. Not any feelings we need bother about. Have you, Eliza?" Higgins ist der Ansicht, daß „Eliza has no idea that I havnt put into her head or a word that I havnt put into her mouth. I tell you, I have created this thing out of the squashed cabbage leaves of Covent

[51]) Pygmalion. S. 256.
[52]) Man and Superman. S. 23.

Garden.[53]) Er muß erleben, daß dieses Modell doch eine Seele hat. Wir erleben das Aufbegehren des Modells gegen seinen Schöpfer. Elizas Empörung kommt aus dem tiefsten Inneren ihres Wesens. Higgins hat nicht einmal ein liebes Wort, ein Wort der Dankbarkeit für sie, nachdem sie ihm seine Wette gewonnen hat. Eliza verläßt Higgins Haus, um bei der Mutter des Professors ein Unterkommen zu finden. Das Stück schließt mit einem Versuch von Higgins Mutter, alles wieder einzurenken, was aber nicht gelingt.[54])

In dieser Abwandlung und Umkehrung des Pygmalionmotivs liegt auch die tragische Möglichkeit. Die verschiedenen Fassungen und Bearbeitungen des Pygmalionmotives befassen sich mit der Schöpfung und Belebung der Statue. Es wird wohl auch die Freude des Bildhauers über die Belebung und das Glück des Paares geschildert. Der Schöpfungsakt bei Shaw hingegen besteht in der Umwandlung der Galathea. Die Umkehrung eben in der Tatsache, daß Galathea ihren Pygmalion verläßt.

Der tragische Konflikt, der angebahnt wird durch die Laune des Professors, der das Blumenmädchen aus ihrer bisherigen Existenz hebt und durch den Aufenthalt in seinem Hause für ihren früheren Beruf untauglich macht, der eben dadurch noch vertieft wird, daß die Gefühle Elizas für Higgins von diesem nicht erwidert werden, wird im Drama selbst nicht zu Ende geführt. Er entstand durch die Umkehrung des Motivs. In der Sage vergöttert der Schöpfer sein Geschöpf; im Shawschen Drama verleugnet er es.

Die Tragik wird aber aufgelöst in dem langen Nachwort. Hier erfahren wir Näheres über das weitere Schicksal Elizas. Sie heiratet den jungen Freddy. Die Tragik erfährt eine Abschwächung und Einschränkung durch die Shawsche Auffassung der Liebe. Denn die Frau als „Instrument der Life-Force" sieht ja mit Shaw nur den biologischen Wert der Ehe; sie liebt mehr den „Mann", und das Problem ist

[53]) Pygmalion S. 277.
[54]) Durch diese Unklarheit Shaws wird bewirkt, daß die meisten Zuschauer das Theater in der Annahme verlassen, daß Eliza und der Professor doch ein Paar werden.

für Shaw mit der Heirat von Eliza und Freddy völlig gelöst. Oberst Pickering hilft dem jungen Paar und kauft für sie einen Blumenladen. So flach endet dieses Stück Shaws, das Ansätze zu tiefen menschlichen Beziehungen in sich trägt.

Wir haben an diesen drei näher behandelten Dramen gesehen, wie Shaw der Tragik ausweicht, daß er den tragischen Konflikt nicht zu Ende führt. „Major Barbara", „Candida" und „Pygmalion" sind wohl die einzigen Dramen Shaws vor „Saint Joan", in denen seine Personen etwas „erleben"; sie machen eine innere Wandlung durch. Shaw bringt diese Gestalten zu einer Katharsis. Das gilt besonders für Barbara und den Dichter Eugene Marchbanks, nicht so sehr für Eliza. Aber an das Tragische in seiner Tiefe reicht Shaw nicht.

In der Tragödie wird die Gebrechlichkeit des Menschseins als etwas Allgemeines, Notwendiges, Metaphysisches empfunden. Eben diese Gebrechlichkeit des Menschen gegenüber außermenschlichen Kräften lehnt ja Shaw ab. Seine Weltanschauung erkennt das Tragische nicht an. Sie glaubt an den tüchtigen Menschen, der sich in dieser Welt durchsetzt mit seiner Tüchtigkeit. Der tüchtige Mensch geht aus seinem Drama immer als Sieger hervor, d. h. er hat Erfolg gehabt auf dieser Welt. Er „erlebt" aus diesem Grunde auch nichts; er verkündet die Shawsche Weltanschauung oder lebt sie praktisch vor. In den drei besprochenen Dramen waren es nicht die Hauptpersonen, sondern Menschen, die im Zusammenstoßen mit diesen Verkündern der Shawschen Lebensanschauung zu einer Art Katharsis kamen, um dann die Shawsche Anschauung als richtig anzuerkennen.

VII. Ist Shaws Drama Komödie?

Ermatinger schreibt über das Wesen der Komödie: „In der Komödie wird die Gebrechlichkeit des Menschseins als etwas Einzelnes empfunden, das unter anderen Voraussetzungen hätte abgewendet werden können, also als etwas in der besonderen Veranlagung des Menschen, den Formen der Gesellschaft, ja in der Stellung der Umstände Begründetes. Das Hindernis, das dem Menschen in den Weg gestellt

ist und sein gedeihliches Fortkommen hemmt, ist nicht ein unübersteiglicher Berg, wie in der Tragödie, sondern ein Felsblock, ja ein Stein, über den der Witz des Dichters mit keckem Sprunge hinwegsetzt, so daß der Weg des Lebens für ihn wieder eben und gangbar wird." [55])

Hieraus könnte man schließen, daß mit der Komödie die der Shawschen Weltanschauung angemessene innere Form gegeben sei. In der Tat nähert sich Shaws Drama der Komödie. Er selbst nennt seine Dramen im Untertitel recht häufig „comedies", und auch in der Literaturgeschichte erscheinen sie als Komödie.[56]) Der Hauptgrund hierfür ist wahrscheinlich in der überreichen Anwendung von Witz und Komik zu suchen, und diese Tatsache hat Shaw auch den Vorwurf Tolstois eingebracht „that the questions you deal with are of such enormous importance that, for men with such profound comprehensions of the evils of our life and such brilliant capacity for expositions as yourself, to make them the subject of satire may easily do harm rather than help the solution of these grave questions." [57]) Die Antwort Shaws erklärt uns einen wesentlichen Zug in den Shawschen Dramen. „You say that my manner in that book (er spricht von „The Devil's Disciple") was not serious enough — that I made people laugh in my most earnest moments. But why should I not? Why should humour and laughter be excommunicated? Suppose the world were only one of God's jokes, would you work any the less to make it a good joke instead of a bad one?" [58]

Shaw hat bewußt die von ihm als Redner gepflegte Ausdrucksweise in seinen Dramen fortgesetzt. Er hat das Ohr des englischen Publikums mit Trompetengeschmetter und seinen ausgefeilten, pointierten Redewendungen und witzigen Formulierungen gewonnen. Und das zeigt sich noch in seinen Dramen. Dabei sind der Witz und die Komik Shaw fast stets Waffe und selten Genuß, und fast immer steckt

[55]) Ermatinger. Die Kunstform des Dramas. S. 26.
[56]) A. Nicoll in „British Drama" behandelt die Shawschen Dramen als „Comedies of Manners." S. 293.
[57]) Henderson. Playboy and Prophet. S. 522.
[58]) Henderson. Playboy and Prophet. S. 530.

hinter einem Scherz bei Shaw eine ernste Wahrheit. Shaw sagt selbst einmal, er bringe die bitteren Wahrheiten nur deshalb in scherzhafter Form, um sie schmackhafter zu machen. „Denn nur durch Gelächter läßt sich Böses ohne Bosheit ausrotten" meint Shaw, und so kommt es, daß Shaw als „Hofnarr der kapitalistischen Gesellschaft" (nach seinen eigenen Worten) zu Ruhm und Ehre gekommen ist.

Wir haben gesehen, warum sich Shaw dem Drama zugewandt hat: es erschien ihm als das angemessene Ausdrucksmittel, die Gesellschaft zu reformieren und an der Aufwärtsentwicklung des Menschen zu arbeiten. Es galt, alte Einrichtungen und Lehren, die dieser Entwicklung entgegenstanden, zunächst zu beseitigen. Als Kritiker des Viktorianischen Zeitalters, vor allem des Late Victorian Age greift Shaw zu dem Mittel der Satire. Die Satire greift das Schlechte an und sucht es zu beseitigen oder zu bessern. Der Satiriker muß also ein Ideal haben, das ihm Maßstab für die Wirklichkeit ist, ein vollkommeneres Besseres, das er der verbesserungsbedürftigen Wirklichkeit gegenüberstellt. Die Satire ist positiv gerichtet, nicht nur zersetzend wie die Ironie. Und das gilt auch für die Shawschen Paradoxe. Auch sie haben einen Sinn, richtiger gesagt, einen Widersinn, der streng vom Unsinn zu scheiden ist. Das Paradoxon ist zum Stilmittel einer ganzen Literaturperiode geworden, die die Werte der vorhergehenden Generation in Frage stellt. Auch Shaw bedient sich dieses Mittels. Der Shawsche „Witz" ist das Paradoxon. Aber er ist nicht geschaffen, um das Publikum zu unterhalten und ihm die Zeit zu vertreiben, er ist auch nicht geschaffen um des komischen Effektes willen. Der Shawsche „Witz" ist zunächst nur das Feststellen vorhandener Tatsachen, die seinem „normal sight" unnatürlich erscheinen. Er sah mit Entrüstung und Empörung die Schäden der Gesellschaft, die durch den Widerspruch von Sein und Schein entstanden. Seine prägnante Ausdrucksweise, die die Tatsachen überspitzt gegenüberstellt, erscheint in dieser drastischen Form dem Zuschauer als Witz. Es trifft auf Shaw selbst zu, wenn er den tiefsinnigen Peter Keegan in „John Bull's Other Island" sagen läßt: „Meine Art zu spassen, ist die Wahrheit

zu sagen. Es ist der lustigste Spaß der Welt." Auch hier erscheint wieder der Rationalist Shaw. Die ursprüngliche Form des Witzes bei ihm ist nicht die Freude am Witz. Der Witz um seiner selbst willen, das Sich-Hingeben der Welt, wie der Humorist es tut, ist Shaw unbekannt. Sein Witz ist ihm Mittel zum Zweck: er stellt der Welt gegenüber eine Selbstbehauptung dar. Die Lieblingsform des Shawschen Witzes ist das Paradoxon. Das eben Gesagte wird besonders deutlich bei einer Gegenüberstellung mit seinem Landsmann Oscar Wilde. Auch Wilde hat das Paradoxon in seinen Gesellschaftsdramen kultiviert und zu einer der geistreichsten Formeln komprimiert. Aber Wilde benutzt das Paradoxon „to shock and to amuse people".[59]) Wilde zieht auch in früheren Werken ernsthaft ausgesprochene Paradoxa ins Spielerische.[60])

Das Paradoxon ist bei Shaw nicht wie bei Wilde Zeichen einer Verfallszeit, sondern vielmehr einer Übergangszeit. Das Shawsche Paradoxon unterscheidet sich vor allem in einem Punkt vom Wildeschen. Ihrig gibt die folgende Definition des Paradoxons: „Ein Hauptmerkmal des Paradoxons ist, daß es einen Widerspruch gegen den commonsense darstellt. Und ein weiteres wesentliches Merkmal des Paradoxons ist, daß ein Schein von Sinn in dem Widerspruch ist. Dieser Schein fordert den Zweifel heraus, fordert Nachdenken und Nachprüfung. Ob nun diese Prüfung dahin führt, daß man den Schein von Richtigkeit als bloßen Schein erkennt oder ob sich beim Nachdenken der Widersinn als die wirkliche Wahrheit rechtfertigt, ist für das Paradoxon gleichgültig."[61]) Bei Shaw wird dieser Widersinn bei näherer Prüfung in fast allen Fällen zur Wahrheit, d. h. Wahrheit vom Standpunkt der Shawschen Weltanschauung. Denn ohne diesen Widersinn, der für Shaw ja die Wahrheit bedeutet, wäre ja das Paradoxon in nichts von der Ironie verschieden. Shaw lehnt immer die nur zersetzende Kritik ab. Die Ironie greift nur an, um zu zerstören. Daß diese engen Beziehungen zwischen Paradoxon und

[59]) Wilde. Woman of no Importance. S. 146. T. E.
[60]) Siehe ausführlicher bei Ihrig: „Das Paradoxon bei Oscar Wilde". Diss. Marburg. S. 58.

Ironie bestehen, beweist die Tatsache, daß man häufig schwer unterscheiden kann, ob ein Ausspruch ironisch gemeint ist oder als Paradoxon aufzufassen ist. Ihrig bringt ein Beispiel aus O. Wildes „A Woman of no Importance". Wenn auf die Frage: „I am sure, Lord Illingworth, you don't think that uneducated people should be allowed to have votes," Illingworth antwortet: „I think they are the only people who should", so kann das der paradoxe Ausdruck des Individualisten sein, der hierdurch seine Verachtung für den Staat ausdrückt oder aber auch eine ironische Kritik an der Politik.

Die Shawschen Paradoxa zeigen sich bei näherer Betrachtung als glatt geschliffene, auf die Spitze getriebene, ja bisweilen auch überspitzte Behauptungen. Ein Beispiel mag das zeigen. „The phrase „poor but honest" is as intolerable and as immoral as „drunken but amiable", „fraudulent but a good after-dinner speaker", „splendidly criminal" or the like." [62]) Der Nachdruck und die Schlagkraft gehen verloren, wenn Shaw es, wie er es an anderer Stelle tut, näher erklärt. Er gibt auf die Frage „Was bedeutet arm sein?" zur Antwort: „It means let him be weak. Let him be ignorant, let him become a nucleus of disease. Let him be a standing exhibition and example of ugliness and dirt. Let him have rickety children. Let him be cheap and let him drag his fellows down to his price by selling himself to do their work. Let his habitations turn our cities into poisonous congeries of slums. Let his daughters infect our young men with the diseases of the streets and his sons revenge him by turning the nation's manhood into scrofula, cowardice, cruelty, hypocrisy, political imbecility, and all the other fruits of oppression and malnutrition. Let the undeserving become still less deserving; and let the deserving lay up for himself, not treasures in heavem but horror in hell upon earth. This being so, is it really wise to let him be poor?" [63]) Jedes der Shawschen Paradoxa ließe sich so erklären; verloren gingen da aber die Schlagkraft und der Charakter des Paradoxen. Es geht aus dieser Erklärung hervor und

[62]) John Bull's Other Island. S. 213.
[63]) John Bull's Other Island. S. 215.

bleibt als grundlegend für Shaw festzuhalten, daß der Widersinn für Shaw selbst die Wahrheit, das Sinnvolle ist, während dem viktorianischen Menschen, an dem Shaw ja in den meisten Fällen Kritik übte, dieser Widersinn als Unsinn erschien.

Hier wird sogleich klar, daß Shaw eine Forderung der Komödie nicht erfüllen kann: eins der Merkmale der Komödie ist, daß die logische und sittliche Ordnung der Dinge in einem geistreichen Spiel scheinbar aufgehoben ist. „Es besteht ein Mißverhältnis zwischen zwei sinnlich wahrgenommenen oder vorgestellten Gegenständen oder Handlungen, das doch nicht bloß als äußerer Gegensatz erlebt, sondern mit dem wir zugleich eine innere, sittliche Beziehung zwischen den Gegensätzen herstellen, ja, das unser Urteil geradezu durch Gleichsetzung der Gegensätze aufzuheben geneigt ist.“ [64]) Timmler führt als Beispiel hier „Arms and the Man“ an und sieht das Mißverhältnis in den Personen des bulgarischen Majors Sergius Saranoff und des Hauptmanns Bluntschli. Ersterer verkörpert das „romantische“ Heldentum, letzterer das echte.[65]) Das Mißverhältnis liegt aber in der Gestalt des Sergius allein. Die Welt und vor allem seine Braut sehen in ihm einen Helden; und er selbst glaubt auch, ein Held zu sein, versagt aber völlig, wenn es gilt, sein Heldentum zu beweisen. Shaw zeigt hier wohl ein Mißverhältnis zwischen Sein und Schein auf; es kommt aber nie zu einer scheinbaren Gleichsetzung der Gegensätze, einer scheinbaren Aufhebung der logischen oder sittlichen Ordnung. Dazu mißt Shaw dem Drama eine viel zu große Bedeutung bei und ist sich der hohen Aufgabe seines Dramas zu sehr bewußt, als daß er die sittliche Ordnung nur einen Moment in Frage stellt. Diesem Sergius stellt er seinen wahren Helden, der nach seiner Auffassung wahres Heldentum verkörpert, gegenüber. Shaw zeigt immer nur die Schwächen des Vertreters einer konventionellen Auffassung, die der seinen entgegensteht.

Das scheinbare Mißverhältnis zu Beginn des gleichen Stückes — der sich auf der Flucht befindende Held

[64]) Ermatinger. Die Kunstform des Dramas. S. 27.
[65]) Timmler. Die Anschauungen B. Shaws über die Aufgaben des Theaters . . . S. 79.

Bluntschli — besteht für Shaw auch nicht, denn die Flucht im rechten Augenblick gehört nach Shaw zum wahren Heldentum. Shaw erweckt hier aber doch beim Zuschauer — und das gilt auch für andere Dramen — durch seine von der allgemeinen Anschauung abweichenden Ansichten den Eindruck eines Mißverhältnisses.

Nach Ermatinger ist es ein weiteres Merkmal der Komödie, daß hinter der in spielerischer Phantasie erfolgten scheinbaren Gleichsetzung der Gegensätze ein sittliches Streben bemerkbar wird. Im Shawschen Drama findet sich zwar diese ernste Absicht, aber sie wird als These von seinen Personen vorgetragen und schwebt nicht als sittlicher Ernst über dem Ganzen. Hier wird die Shawsche Schwäche wieder deutlich; Shaw stellt keine wahren, lebendigen Menschen dar. Die wahre Komödie aber ist nur die Charakterkomödie, denn nur die Charakterkomik wird als innerlich notwendig empfunden. Das Shawsche Drama ist keine Komödie.

Shaw hat Recht, wenn er sagt: „My plays are sui generis; and to say that they are comedies or tragedies or tragicomedies or dramas is like saying that I am Caucasian: it says nothing about them that does not apply to thousands of plays not a bit like them."

Shaw gibt hier zwar keine Erklärung, er stellt nur eine Tatsache fest. Die Erklärung ist in der Shawschen Auffassung des Dramas zu suchen. Shaw hat keine lebendigen Menschen geschaffen; seine Gestalten leben mehr aus dem Zentrum einer Idee als aus dem einer Persönlichkeit heraus. Der wahre Künstler schafft Gestalten der letzteren Art, Gestalten, die den Eindruck menschlicher Ganzheit machen, deren Rundung ihres Wesens sie uns als lebend aus dem Drama heraustreten läßt. Diese naturhafte Vollendung fehlt den Shawschen Figuren. In ihrer auf das Bühnenleben beschränkten Existenz erscheinen sie uns, als ob sie von ihrem Schöpfer „mit der Meisterschaft der Reflexion wie Schachfiguren hin- und hergezogen würden." [66]) Die Ge-

[66]) Meyerfeldt. Shaw und sein Dolmetsch. Engl. Studien. Bd. 33. S. 147.

stalten Shaws sind Verkünder seiner Weltanschauung; sie gehen in ihren Äußerungen immer glatt auf. Der Held Shaws, der die Shawsche Weltanschauung verkündet und vorlebt, erlebt nichts. Shaws Drama bedeutet für den, der im Drama eine Entwicklung im Charakter der Menschen sucht, eine Enttäuschung; seine Charaktere sind statisch.[67]) In dem von ihm aufgestellten Paradoxon „The main obstacle to the performance of my plays has been myself" liegt eine tiefe Wahrheit. Chesterton hat Recht, wenn er sagt, einer der weit verbreiteten Irrtümer sei, daß Shaw Problemstücke schreibe.[68]) Wenn Shaw in einem Drama das „Problem" oder besser die Frage der Slums, der Prostitution oder ein anderes soziales Übel behandelt, so ist dieses Stück damit kein Problemstück. Das neue Drama seit Ibsen verzichtete zwar auch fast ganz auf äußere Handlung. Wir verfolgen aber die innere Entwicklung im Charakter der Menschen. Aus dem äußeren Konflikt des Dramas wird hier der innere Konflikt im Menschen selbst. Diese innere Entwicklung, der ins Innere des Menschen verlegte Konflikt fehlt bei Shaw. Sein Drama ist ein Diskussionsdrama.

VIII. „Saint Joan", das Chronicle Play.

Das Stadium der bloßen Diskussion hat Shaw in „Saint Joan" überwunden. Die volkswirtschaftliche Realität ist nicht mehr, wie er früher behauptete, der einzig wahre Dramenstoff.

Am 16. Mai 1920 wurde die Jungfrau von Orléans heilig gesprochen; 1924 erschien Shaws Drama „Saint Joan", ein Chronicle Play, wie er es im Untertitel nennt. Shaw hat, wie wir gesehen haben, bereits in früheren Dramen große Gestalten aus der Geschichte zu Helden seiner Dramen gemacht. Sie dienten ihm aber vor allem dazu, gegen ein

[67]) Vergl. C. Pellizzi. English Drama. S. 91. Certainly the „static Comedies" are those where the characters, forced to speak to much and hardly act at all, are most lacking in individuality and universality. Here the author tries to obtain a dramatic contrast of ideas, and nothing else; which is impossible, because ideas, when they are such, stand beyond the drama, and if they are not genuine ideas, they are really passions, which would show themselves in action, however expressed.

[68]) Chesterton. G. B. Shaw. S. 174.

überliefertes Heldenideal anzukämpfen und seine Auffassung vom Helden kundzutun. Die Darstellung des Helden, „in whom we can recognize our own humanity" ist auch in „Saint Joan" durchgeführt. Aber wenn Eulenberg meint: „So wenig Ehrfurcht vor verborgener Heldengröße hat Shaw, der Verspotter jedes Hohen, noch nie gezeigt wie in dieser seiner Parodie auf die Jungfrau von Orléans",[69]) so beruht das auf einem Mißverstehen Shaws und ist, weil übertrieben, falsch. „Saint Joan" liegt sicher auf derselben Linie mit „Arms and the Man", „The Man of Destiny" und „Caesar and Cleopatra", aber in diesem Shawschen Drama haben wir, was später noch genau zu zeigen sein wird, die eigenartige Erscheinung, daß der Stoff stärker gewesen ist als Shaw. Die Größe und Bedeutsamkeit Johannas hat Shaw freiwillig oder unfreiwillig anerkannt.

Seine 82 Seiten lange Vorrede zu dem Drama selbst zeigt, daß er sich eingehend mit dem Stoff, den Quellen und anderen Bearbeitungen vor ihm beschäftigt hat und sich auch um Verständnis für die Gestalt der Jungfrau bemüht hat. Welche Entwicklung Shaw in seinen Anschauungen durchgemacht hat, mag eine Stelle zeigen aus seinen „Plays for Puritans", die 1901 erschienen sind. In den Anmerkungen zu „Caesar and Cleopatra" heißt es: „At all events, Caesar might have won his battles without being wiser than Charles XII. or Nelson or Joan of Arc, who were, like most modern „selfmade" millionaires, halfwitted geniusses, enjoying the worship accorded by all races to certain forms of insanity."[70]) Im Vorwort zu „Saint Joan" hat Shaw sich dann zu der wichtigsten Frage, mit der er sich im Drama selbst auseinandersetzen mußte, der Frage der Stimmen Johannas, eingehend geäußert. Er kommt hier zu einem ganz anderen Ergebnis. Er wendet sich nun auf das heftigste dagegen, Joans Stimmen als Krankheitserscheinung oder Wahnvorstellung und Joan selbst als „mental defective" hinzustellen, was er als die allgemeine Auffassung des XIX. Jahrhunderts hinstellt. Die Stimmen Joans erscheinen dem Rationalisten Shaw jetzt als das Natürlichste auf der

[69]) Eulenberg, Gegen Shaw. S. 30.
[70]) Plays for Puritans. S. 210.

Welt. „The simplest French peasant who believes in apparitions of celestical personages to favoured mortals is nearer to the scientific truth about Joan than the Rationalist and Materialist historians and essayists who feel obliged to set down a girl who saw saints and heard them talking to her as either crazy or mendacious. If Joan was mad all Christendom was mad too, for people who believe devoutly in the existence of celestical personages are every whit as mad in that sense as the people who think they see them. Luther when he threw the inkhorn at the devil, was no more mad than any other Augustinian monk: he had a more vivid imagination, and perhaps eaten and slept less: that was all.[71]) Und die Stelle im Drama selbst, an der Johanna von ihren Stimmen spricht, ist eine der schönsten und klarsten und auch tiefsten Feststellungen ihres Schöpfers Shaw. Als der Hauptmann Robert de Baudricourt ihr sagt, ihre Stimmen kämen nicht von Gott, „they come from your imagination" gibt Johanna die wundervolle Antwort: „Of course. That is how the messages of God come to us." [72]) Shaw betont, daß der Inhalt der Visionen und Erscheinungen, die Johanna gehabt habe, das Entscheidende sei. Die empfangenen Kenntnisse, die erschauten Einsichten haben sich nachher als richtig erwiesen. Als Graf Dunois feststellt, daß sie für ihre Entschlüsse, die sie auf Grund ihrer Stimmen träfe, immer einleuchtende und vernünftige Gründe vorbrächte, erklärt sie ihm kurz: „Die Stimmen kommen zuerst; hinterher finde ich die Gründe." Das ist, wenn man so sagen darf, die Arbeitsart des Genies.[73]) Shaw selbst spricht im Vorwort zu „Saint Joan" von der Jungfrau als Genie. Die klare Erkenntnis des kürzesten und direkten Weges zu ihrem Ziel ruft bei Berufssoldaten und Berufspolitikern Belustigung

[71]) Saint Joan, S. 14.
[72]) Saint Joan, S. 67.
[73]) Vergl. hierzu Carrel: L'homme cet Inconnu. S. 142 „Il est certain que les grandes découvertes scientifiques ne sont pas l'œuvre de l'intelligence seule. Les savants de génie outre le pouvoir d'observer et de comprendre, possèdent d'autres qualités, l'intuition, l'imagination créatrice. Par l'intuition, ils saisissent ce qui est caché aux autres hommes, ils perçoivent des relations en apparence isolés, ils devinent l'existence du trésor ignoré. Tous les grands hommes sont doués d'intuition. Ils savent sans raisonnement, sant analyse, ce qu'il leur importe de savoir.

hervor. Johanna erklärt dem verblüfften Robert de Baudricourt, sie wolle Orléans entsetzen, den König zu Reims krönen und dann die Engländer gänzlich aus Frankreich vertreiben. In der klaren Erkenntnis dieses Zieles beruht Johannas politisch-militärische Führernatur. Die Erreichung ihres Zieles ist von der erfolgreichen Lösung der einzelnen Aufgaben abhängig. Orléans bedeutet die Schlüsselstellung in der Kriegslage: es gibt nicht nur den Weg vom Norden zum Süden frei, sondern auch umgekehrt. Und weiter hat Johanna ganz richtig erkannt, daß erst die Krönung des Dauphins in Reims, der alten Krönungsstadt der französischen Könige, ihm die notwendige Autorität dem Volke gegenüber geben wird. Daß sie die Engländer aus Frankreich vertreiben will, ist ihr das Allernatürlichste auf der Welt. Wie kommen Menschen, denen Gott ein bestimmtes Land zugewiesen hat und die eine eigene Sprache sprechen, dazu, die Menschen eines anderen Landes zu beherrschen?

Über die Fähigkeiten in der Kriegsführung selbst, das strategische Talent, das Shaw seiner Johanna zuschreibt. gehen die Ansichten sowohl der Geschichtsforscher wie der Dramatiker auseinander.[74]) In Gegensatz zu Shaw, der seiner Johanna strategisches Talent in großen und kleinen Kriegshandlungen zuschreibt, stehen vor allem Anatole France und katholische Historiker. Anatole France sieht in der Jungfrau von Orléans nur ein Werkzeug, dessen sich Drahtzieher und sehr berechnende Menschen, die sich im Hintergrund gehalten haben, bedient hätten. Seiner Johanna irgendwelche Fähigkeiten und Tüchtigkeit zuzuerkennen, widerspricht also seiner These. Der Grund der katholischen Kirche ist ein anderer. Der übernatürliche, göttliche, im Bereich des Wunders liegende Charakter Johannas würde durch dieses sehr reale Kriegstalent verlieren. Es lassen sich hier für beide Ansichten geschichtliche, quellenmäßige Belege finden.

[74]) Joan zu Dunois (S.115): „You should always attack: and if you only hold only long enough the enemy will stop first. You don't know how to begin a battle; and you don't know how to use your cannons. And I do. Vergl. weiter S. 91 und S. 116.

In der heutigen Zeit, bei unserer modernen Kriegsführung wäre es unmöglich, daß ein einfaches Landmädchen wie Johanna sich strategisch irgendwie erfolgreich betätigte. Bei den wesentlich einfacheren Verhältnissen ihrer Zeit erscheint es für einen Menschen, der mit dem Seherblick des Genies ausgestattet ist, durchaus glaubhaft. Die vollendete Tüchtigkeit des „efficient man", den Shaw vor seiner „Saint Joan" so oft gestaltet hatte, mag auch dazu beigetragen haben, Joan diese Züge zu verleihen.

Für uns wird die Frage jetzt interessant und auch wichtig: „Wie kommt Shaw zu dem Stoff?" Wie kommt er zu der geschichtlichen Gestalt der Jungfrau von Orléans? Vor „Saint Joan" hat Shaw nur Dramen geschrieben, in denen er den von ihm geforderten Typ des efficient man erfolgreich tätig zeigte. Der efficient man setzt sich durch, überzeugt seine Umgebung, daß seine, d. h. Shaws Anschauung die richtige ist. Johanna dagegen wird von den Engländern verbrannt, sie stirbt den Tod auf dem Scheiterhaufen trotz ihrer Erfolge.

Es lassen sich gewiß Berührungs- und Vergleichspunkte hinsichtlich des „humanizing process" zu früheren Dramen aufstellen, aber ein Anlaß für Shaw, seine Anschauungen über die romantisch verzerrten Helden an einer weiteren großen Gestalt der Weltgeschichte kundzutun, ist die Jungfrau von Orléans sicher nicht gewesen. Den äußeren Anlaß, sich mit dem Stoff zu beschäftigen, mag die 1920 erfolgte Heiligsprechung Johannas gegeben haben. Den tieferen Grund dafür möchte ich aber im Wesen Shaws und zwar gerade in seinem Rationalismus suchen. Die Paradoxie in der Geschichte der Jungfrau von Orléans hat ihn angezogen. Wir haben das Paradoxon bei Shaw als Frucht seines scharfen Verstandes erkannt. In fast allen seiner Paradoxa steckt ein Wahrheitskern, wenn man die unerwartete Ideenfolge näher betrachtet. Was dem Viktorianer am Shawschen Paradoxon als Unsinn erschien, ist für Shaw der Widersinn, der eine notwendige Ergänzung des Sinnes ist. Und es ist die Paradoxie im tragischen Geschehen, die Shaw angezogen haben wird. Denn die Geschichte der Jungfrau von Orléans ist tragisches Weltgeschehen; Johanna ist in der

Geschichte eine tragische Gestalt. Tragik kann man kurz als metaphysische Paradoxie bezeichnen.[75]) Am commonsense gemessen erscheint der Untergang des tragischen Helden als unsinnig; metaphysisch gesehen, hat er aber doch einen Sinn. Wir erkennen, daß das Handeln und der Untergang in höherem Sinne doch sinnvoll sind. In dem Widersinn des Paradoxen ruht die tiefe Wahrheit. Shaw, dem das Paradoxon Seinsprinzip geworden ist, ist von dieser metaphysischen Paradoxie, die im Tragischen liegt, angezogen worden.

Die Jungfrau von Orléans ist tragische Heldin der Historie. Die Unvermeidbarkeit des Konfliktes und ebenso ihres Unterganges ist das letzte Resultat der historischen Forschung.[76]) Shaw hatte hier einen historischen Stoff mit zahlreichen quellenmäßigen Belegen und aus diesem Stoff hat er sein bisher stärkstes und reifstes Werk geschaffen. Wir kennen eigentlich nur Shakespeare, dem die Wiedergestaltung der Historie zur Tragödie bisher in unvergleichlicher Weise gelungen ist. Shaw nennt sein Drama „Saint Joan" im Untertitel ein Chronicle Play; er hat wahrscheinlich die Bezeichnung Tragödie selbst nicht gewollt. Aber der Zuschauer ist doch von der Tragik von Johannas Untergang ergriffen auch trotz der Einwände, die vom historischen und künstlerischen Standpunkt aus zu machen sind. Shaw stellt in seinem Drama den Widerstreit zwischen Trägern hoher Werte dar. Die Werte werden klar herausgestellt und auch das Recht des Wertträgers. Der Konflikt zwischen Recht und Recht, den Hegel als das Wesen des Tragischen bezeichnet, was nur eine Abwandlung oder andere Formulierung der Formel „unschuldig—schuldig" ist, kommt hier zur Entwicklung und Durchführung.

Shaw läßt sein Stück in Vaucouleurs beginnen und zeigt hier die äußeren Umstände von Joans erstem Auftreten. Er führt sie in der ersten Scene — Shaw hat sein Stück in Scenen aufgeteilt — mit Baudricourt zusammen, der ihr zunächst ablehnend gegenübersteht, aber doch recht bald ihrer suggestiven Kraft erliegt. Shaw spricht von einem „magnetic field", das Joan umgibt, einer „dominating

[75]) Nach Deutschbein. Literaturkolleg W. S. 36/37.
[76]) Huizinga. Wege der Kulturgeschichte, S. 173.

urgency", die sich anderen Personen mitteilt. Diese Wirkung ergreift zunächst die einfachen Menschen, dann aber auch die Offiziere und schließlich auch Baudricourt. Auch die zweite Scene, die am Hofe des Dauphins spielt, dient dazu, den Einfluß Johannas zu zeigen. Es gelingt ihr, dem Dauphin, einer recht kläglichen Figur, Mut einzuflößen. Er überträgt ihr den Oberbefehl über die Armee, die sich auch dem Eindruck, den Johannas Erscheinung auf sie macht, nicht zu entziehen vermag. Die Armee ist in der Gestalt Dunois verkörpert. (Scene III.)

Shaws Johanna erscheint als Trägerin von zwei höheren Werten: „she was in fact one of the first Protestant martyrs. She was also one of the first apostles of Nationalism" sagt Shaw von ihr.[77]) Shaw übernimmt den Begriff des Protestantismus weniger aus der Geschichte als aus seiner eigenen Weltanschauung. Johanna ist für Shaw eine Protestantin, weil sie von der Göttlichkeit und somit der letzten Instanz ihrer Stimmen überzeugt ist. Johanna ist die geniale Persönlichkeit, die die Stimmen Gottes unmittelbar in sich vernimmt. Und weil Johanna auf einem unmittelbaren Auftrag von seiten der Heiligen bestand, also nicht die Priester, die irdischen Beauftragten des Himmels, die ecclesia militans anerkennt, sondern nur eine ecclesia triumphans, wird sie zur Feindin der katholischen Kirche.

Huizinga hat sich die Frage vorgelegt „Hat das geistreiche Spiel Shaws mit dem Wort „Protestantismus" irgendeine historische Berechtigung?" und verneint sie.[78]) Auch die katholische Kirche lehnt es natürlich ab, in Johanna

[77]) Saint Joan, S. 3.

[78]) Der Begriff Protestantismus ist ein komplexer Begriff. Er setzt viel mehr voraus als die bloße naive Widerspenstigkeit Jeannes gegen die militante Kirche, in ihrem unmittelbaren Erfülltsein von der Herrlichkeit der triumphierenden. Das Wort Protestantismus hat nur dann Sinn, wenn es sich auf diejenigen bezieht, die, nachdem sie den gesamten Kirchenbegriff des mittelalterlichen Katholizismus geprüft haben, ihn in klarer Überlegung verwerfen. Der schwache Punkt im Glauben von Jeanne wäre ohne ihre Verwicklung in einen kirchlichen Prozeß nie offenbar geworden. Sie zeugt nicht aus eigenem Antrieb gegen die Kirche, sondern ein kirchliches Gericht zwingt sie durch formalistische Gründe zu einer Konsequenz, die ketzerisch erscheint. Wesentlicher Protestantismus kann einzig jenseits des gesamten Systems der scholastischen Theologie liegen: Jeannes unwissender Glaube liegt völlig vor oder außerhalb dieses Schemas. Protestantismus setzt Humanismus voraus, intellektuelle Bildung, modernen Geist: Jeanne ist in ihrem Glauben primitiv im eigentlichen Sinn des Wortes. Huizinga. Wege der Kulturgeschichte. S. 205.

eine Protestantin zu sehen.[79]) Das Urteil von M. Rapp trifft hier wohl zu: „Wenn Shaw in seinem Drama Johannas Überzeugtheit von der Göttlichkeit ihrer Stimmen, die möglicherweise zum Widerspruch gegen den Katholizismus hätte führen können, in einen wirklichen Gegensatz übertreibt und Johanna zur ersten Protestantin macht, so hat er dabei die historische Wahrheit seiner dichterischen Intuition untergeordnet.“ [80]) Shaw hat hiermit ein Spannungsverhältnis geschaffen zwischen Gewissen und Autorität, das in einen tragischen Konflikt ausmündet. Aber es geht Shaw hier noch um etwas anderes; es gilt, etwas zu beweisen (was, soll später gezeigt werden). Shaw interessiert nicht nur das historische Faktum. „If it were only an historical curiosity I would not waste my reader's time and my own on it for five minutes.“ (S. 63)

Der andere der von Joan vertretenen Werte ist die Idee des Volksstaates. Johanna wird hier zur Verkünderin von Ideen einer neuen Welt. Sie steht an einer Zeitenwende, ist gleichsam Symbol für die Menschen, die den Wechsel zu einer neuen Zeit erleben. Joans Art des Denkens ist die national-völkische, die über das übernational-ständische Denken hinausgreift. Für sie ist das Volk die Gemeinschaft aller Menschen, die dieselbe Sprache sprechen. Denn Gott hat den Menschen eine bestimmte Sprache und ein bestimmtes Land verliehen, und oberstes Gesetz ist ihr, dieses Volk und Land zu schützen und zu verteidigen. Hieraus ergibt sich eine Folgerung von ungeheuerer Tragweite. Das Land gehört der gesamten Nation und nicht nur den einzeln herrschenden Klassen. Der rechtmäßige Herrscher über die Nation ist der König. Ihre Auffassung vom Königtum kommt in den Worten zu Charles zum Ausdruck: „And I come from God to tell thee to kneel in the cathedral and solemnly give thy kingdom to Him for ever and ever, and

[79]) Mr. Shaw has seen in the Trial of St. Joan a dramatic conflict between Catholicism and Protestantism. It will not do. God speaks to man in two ways. He speaks through the regular mechanism of the Church which He has founded. He speaks directly to chosen individuals. Both ways are Catholic ways. Hollis. Mr. Shaw's St. Joan. S. 14.

[80]) Rapp. Jeanne d'Arc . . . S. 62.

become the greatest king in the world as His steward and His bailiff, His soldier and His servant." [81])

In der IV. Scene setzt Shaw mit der Gegenhandlung ein, um den Gegensatz aufzuzeigen, in dem sich Joan mit den durch sie vertretenen neuen Kräften des Volksstaates und des individuellen Protestantismus befindet gegenüber den überlieferten Formen des mittelalterlich-feudalen Denkens und der katholischen Kirche. Diese Mächte erscheinen verkörpert in dem Earl of Warwick und dem französischen Bischof Cauchon. Shaw sieht in ihnen nicht Bösewichter, wie es in einzelnen Bearbeitungen des Stoffes vor ihm der Fall ist. „Crime, like disease, is not interesting. The rascally bishop and the cruel inquisitor of Mark Twain and Andrew Lang are as dull as pickpockets; and they reduce Joan to the level of the even less interesting person whose pocket is picked. It is, I repeat, what normally innocent people do that concerns us, and if Joan had not been burnt by normally innocent people in the energy of their righteousness her death at their hands would have no more significance than the Tokyo earthquake, which burnt a great many maidens." [82]) Warwick und Cauchon, Vertreter der Gewalten Feudaladel und Kirche, werden bei Shaw zu Trägern positiver Werte. Der Streit zwischen den Vertretern der polar entgegengesetzten Kräfte kommt in der Gerichtsscene zur vollen Entfaltung. Es ist Shaw gelungen, die Berechtigung des Prozesses und das Recht von Kirche und Staat in diesem Prozeß darzustellen. Huizinga bezeichnet diese „relative Ehrenrettung von Joans Richtern" als das Fesselndste und Eigenste an Shaws Werk. Es ist Shaw auch gelungen, den Zuschauer oder Leser von der Unvermeidbarkeit, von der Unabwendbarkeit des tragischen Ausganges zu überzeugen. Johannas Tod erscheint notwendig, nachdem sie nach ihrem „Widerruf" wieder rückfällig wird, und der Inquisitor, der von Johannas Unschuld überzeugt ist, muß sie verurteilen. „It is a terrible ching to see a young and innocent creature crushed between these mighty forces, the

[81]) Saint Joan, S. 186.
[82]) Saint Joan, S. 51.

Church and the Law." [83]) Gerade in dieser Tatsache, daß wohlmeinende und rechtschaffene Menschen Johanna verurteilten und verbrannten, sieht Shaw die Tragik. „The tragedy of such murders is that they are not committed by murderers. They are judicial murders, pious murders." [84]) Shaw betont hier aus einem ganz bestimmten Grunde ganz besonders die Rechtschaffenheit der Vertreter der tragischen Gegenmacht. Für Shaw ist der Untergang Johannas ein Zerriebenwerden zwischen Kirche und geltendem Recht als geniale und unmöglich zu duldende Verkünderin eines individualistischen Protestantismus und einer neuen Macht für die Gemeinschaft.

Die eigentliche tiefste Tragik liegt aber doch wohl in einem anderen Moment: in dem Unschuldig-Schuldigsein. In ihrer Unerfahrenheit gerät sie in Gegensatz zu der Kirche, die ihre unerschütterliche Gewißheit als Hochmut und Eigensinn, als Ketzerei auslegt. Sie hat sich der Kirche gegenüber nicht bewußt handelnd schuldig gemacht, sie wird schuldig dadurch, daß sie der Kirche nicht bedarf, daß sie ihre eigenen unmittelbaren Beziehungen zu Gott hat. Johannas Schuld ist die Existentialschuld oder Individualschuld, die Schuld, die dem Individuum anhaftet in seiner Individualität.

Shaw läßt sein Stück von der Jungfrau von Orléans nicht mit dem Untergang der Heldin schließen. Er hat seinem Drama einen viel umstrittenen Epilog angefügt. Mit den Schlußworten Warwicks in der VI. Scene leitet er über zu dem Epilog. Warwick antwortet da dem Henker: „The last of her? I wonder." [85]) Hier im Epilog widerfährt Joan Gerechtigkeit; sie erlebt ihren vollen Triumph. Alle, die sie verkannt und verurteilt haben, knien nieder und beten zu ihrer Heiligen.

Cauchon: The girls in the field praise thee, for thou hast raised their eyes: and they see that there is nothing between them and heaven.

[83]) Saint Joan, S. 147.
[84]) Saint Joan, S. 51.
[85]) Saint Joan, S. 151.

Dunois: The dying soldiers praise thee, because thou art a shield of glory between them and the judgement.

The Archbishop: The princes of the Church praise thee, because thou hast redeemed the faith their worldliness have dragged through the mire.

Warwick: The cunning counsellors praise thee, because thou hast cut the knots in which they have tied their own souls.

De Stogumber: The foolish old men on their deathbeds praise thee, because their sins against thee are turned into blessings.

The Inquisitor: The judges in the blindness and bondage of the law praise thee, because thou hast vindicated the vision and the freedom of the living soul.

The soldier: The wicked out of hell praise thee, because thou hast shewn that the fire that is not quenched is a holy fire.

The Executioner: The tormentors and executioners praise thee, because thou hast shewn that their hands are guiltless of the death of the soul.

Charles: The unpretending praise thee, because thou hast taken upon thyself the heroic burdens that are too heavy for them.[86])

Shaw zeigt mit dem Epilog noch einmal die Tragik des großen Menschen auf, die er ja schon im Vorwort betont hatte. Alle, die sich im Gebet zu Joan bekannt hatten, ziehen sich zurück, als die Heilige fragt, ob sie zur Erde zurückkehren solle. Der Durchschnittsmensch ist nicht fähig, das Genie zu verstehen. „The heretic is always better dead. Mortal eyes cannot distinguish the saint from the heretic" gibt Cauchon ihr zur Antwort.[87]) Die Welt will sie nicht. So scheidet Joan mit den schlichten und tiefgehenden Worten: „O God, that madest this beautiful earth, when will it be ready to receive Thy saints? How long, o Lord, how long? [88])

[86]) Saint Joan, S. 165.
[87]) Saint Joan, S. 166.
[88]) Saint Joan, S. 167.

Die Aufführung der Shawschen „Saint Joan" nimmt den Zuschauer gefangen. Der tragische Untergang Johannas packt uns, läßt uns erschauern. Wir dürfen hinzufügen: trotz Shaw. Denn Shaws „Saint Joan" ist mehr ein Werk des Verstandes als mit dem Herzen geschaffen. Der scharfe, durchdringende Verstand Shaws zeigt sich auch in „Saint Joan" in manchmal recht beißenden satirischen Bemerkungen. Der Sozialist Shaw übt in dem Stück gleichzeitig Gesellschaftskritik. Es ist bezeichnenderweise die IV. Scene, in der Joan selbst nicht auftritt, in der dieser satirische Ton und Anspielungen auf die heutige Zeit und ihre Einrichtungen vorherrschen. Die Gestalt des Kaplans John de Stogumber scheint fast zum Zwecke der Gegenwartssatire eingeführt zu sein.

Ein anderes Moment, das sich auch aus dem Shawschen Rationalismus ergibt, ist seine Ablehnung aller Romantik. Aber Shaw übertreibt in diesem Kampf gegen die Romantik, da er das Wesen der romantischen Kunst nicht verstanden hat. Shaw wendet sich mit Recht gegen die billige „Romantik", die Johanna als Heldin eines Melodramas erscheinen lasse, als „a physically beautiful lovelorn parasite on an equally beautiful hero." [89]) Er übertreibt, wenn er Johanna alle weiblichen Reize absprechen will. Shaw tötet in seinem Kampf gegen das Poetische und Romantische auch das Erhabene. Er tut es durch seinen Stil. Durch den Wortstil, die Redeweise seiner Gestalten wie durch den dramatischen Stil. Die Äußerung des Dauphins bei der Krönung in Reims „And the famous holy oil they talked so much about was rancid: phew" [90]) zerreißt die erhabene Stimmung der Tragödie, hebt sie für Augenblicke ganz auf. Die Sprache seiner Personen ist zu alltäglich; sie äußern Gedanken in einer Form, die den Menschen des XX. Jahrhun-

[89]) Saint Joan, S. 7.
[90]) Saint Joan, S. 111.

derts geläufig ist.[91]) Mit Recht sagt Huizinga: „Die höheren Momente sind gerade die, in denen der Autor (Shaw) nur die unentbehrlichen Elemente der Handlung selbst gibt; den unwiderstehlichen Mut, in dem Jeanne den Dauphin und den Hof mitreißt, die Einfachheit der Worte, von denen wir wissen, daß sie sie wirklich gesprochen hat. Shaw ist dort am besten, wo er am getreuesten der Historie folgt.“ [92])

Zu diesen mehr äußerlichen Fragen kommt eine Frage von tieferer Bedeutung: der Epilog. Shaw hat diesen Epilog angefügt, weil ihm der Gedanke, sein Drama mit der Verurteilung und Verbrennung Joans durch Durchschnittsmenschen enden zu lassen, unmöglich erschien. In seinen bisherigen Dramen, in denen Shaw seinen Helden, den efficient man gestaltet hat, schließt dieser sein Werk erfolgreich ab. Mit diesem Epilog hebt Shaw alle Tragik auf. Die heilig gesprochene Johanna, Saint Joan, ist keine tragische Heldin mehr. Wir bewundern sie nicht mehr, erschauern nicht mehr in Erinnerung an die Größe ihres Unterganges: wir verehren sie, wir beten zu ihr. Die Heiligsprechung, die Johanna im Epilog erfährt, hebt die Tragik des Dramas auf.

Im Vorwort zu seinem Drama sucht Shaw die Notwendigkeit des Epilogs zu erklären. Die Geschichte Johannas endet für ihn nicht mit ihrer Verbrennung, sie beginnt dort erst. Der Epilog berichtet nicht nur die Heiligsprechung der Jungfrau von Orléans, er zeigt auch noch einmal das Schicksal des großen Menschen, den die Welt nicht anerkennt, noch nicht anerkennen kann, da sie noch nicht reif dazu ist. Johanna erlebte dieses Schicksal. Mit der leichten

[91]) Die Britannusgestalt in „Caesar und Cleopatra“ ist ein frühes Beispiel für die Zerstörung der dramatischen Illusion. Britannus ist ein aus Britannien mitgebrachter Sklave und Sekretär Cäsars. Die Äußerungen des Britannus sind Äußerungen eines modernen, englischen Gentlemens, in einer Form, die nur in London um die Wende zum XX. Jahrhundert möglich sind. So hat Britannus, als Cleopatra in der gefahrvollen Lage auf der Pharusinsel erscheint, nur den einen Gedanken, daß „she cannot stay here, Caesar, without the companionship of a matron“, so bricht er in ein begeistertes Hipp, Hipp, Hurra aus, als Cäsar sich ins Meer stürzt und ermahnt ihn „Do not let yourself be seen in the fashionable part of Alexandria until you have changed your clothes.“ Er zerreißt mit diesem modernen Ausdruck völlig die Atmosphäre.

[92]) Huizinga. Wege der Kulturgeschichte. S. 177.

Anmaßung, die Shaw eigen ist, behauptet Shaw von sich dasselbe. Die Worte, mit denen Johanna am Ende des Epilogs von uns scheidet, gelten auch für Shaw.

Shaw glaubt, die Tragik vermeiden zu können durch Toleranz. „There is nothing for us but to make it a point of honour to privilege heresy to the last bearable degree on the simple ground that all evolution in thought and in conduct must at first appear as heresy and misconduct.[93]) Das zeigt, daß dem Rationalisten Shaw das Phänomen des Tragischen unbegreifbar bleibt. Shaw fordert Toleranz gegenüber dem Genie, dem großen Menschen, als ob es dem Durchschnittsmenschen vergönnt wäre, das Genie zu verstehen. Shaw hat nicht erkannt, daß der tragische Konflikt, in dem der Held untergeht, unabwendbar ist, daß es Mächte gibt, die in das menschliche Geschehen eingreifen, ihm entgegen gerichtet sind. Er mißt die Schuld an der Verurteilung Johannas der katholischen Kirche zu, weil sie sich hochmütig der Trägerin des Fortschrittes verschloß; die Verbrennung Johannas hätte für ihn bei etwas mehr Toleranz der Kirche vermieden werden können.

IX. Verzweiflung beim alternden Shaw.

Shaw hat auch seine Johanna zur Trägerin der Life-Force gemacht, dieser sich vorwärts- und aufwärtsentwickelnden Kraft, die Shaw in „Saint Joan" als „evolutionary appetite" bezeichnet. In früheren Dramen Shaws wurde der Wille der Menschen, in denen die Life-Force wirkte, zum kosmischen Willen; an der Gestalt der Jungfrau von Orléans hat er erfahren, daß es Kräfte gibt, die jenseits dieser Life-Force liegen und ihrem Einfluß nicht unterworfen sind. Die Erkenntnis, die Shaw mit „Saint Joan" geworden ist, daß der Kausalzusammenhang der Dinge wertblind ist, hat ihn zum Pessimisten gemacht. Er glaubt nicht mehr an den Erfolg des efficient man. In seinen Dramen nach „Saint Joan" finden sich keine Gestalten mehr wie Undershaft oder Cäsar. Shaw hat es aufgegeben, die Menschheit zu erziehen. Seine früher vertretene Ansicht, daß die dramatische Kunst didaktisch sein müsse, hat der Ansicht Platz

[93]) Saint Joan, S. 38.

gemacht, daß „a playwright's direct business is simply to provide the theatre with a play" [94])

Seine Verzweiflung kommt am stärksten zum Ausdruck in „Too True to be Good" (1932 erschienen). Das Drama zeigt einen erschütternden Sturz seiner Menschen ins Leere. Sie haben allen Halt verloren. Shaw stellt Gestalten auf die Bühne wie einen älteren Herrn, der seinen Pessimismus zum Ausdruck bringt. „Down, down, down. Even the young, the strong, the rich, the beautiful feel that they are plunging into a bottomless pit." [95]) Die tragende Figur des Stückes ist der Gentlemaneinbrecher Aubrey. Wenn Shaw ihn sagen läßt „If I become an honest man I shall become a poor man, and then nobody will respect me: nobody will admire me: nobody will say thank you to me. If on the contrary I am bold, unscrupulous, acquisitive, successful and rich, everyone will respect me, admire me, court me, grovel before me. Then no doubt I shall be able to afford the luxury of honesty. I learnt that from my religious education", [96]) so billigt er das sicher nicht, aber so sieht er jetzt die Welt und die Menschen.

Derselbe Pessimismus findet sich auch in „On the Rocks" (1934 erschienen). Trotz der Feststellung des Ministerpräsidenten: „There is a gulf between Dexy's view of the world and mine. There is the eternal war between those who are in the world for what they can get out of it and those who are in the world to make it a better place for everybody to live in" [97]) bleibt es auch in diesem Drama beim bloßen Geschwätz. Shaw zeigt uns nicht den Mann, der aus der Welt etwas Besseres macht. „I am not a man of action, only a talker" sagt Sir Arthur, der Ministerpräsident [98]) und dankt ab. Damit endet auch das Stück.

Der Kosmismus Shaws ist durch die Erkenntnis von der Wertblindheit des Kausalnexus erschüttert worden; damit ist auch der efficient man als Instrument der Life-Force aufgehoben. Der jetzt Achtigjährige hat den Weg zu etwas Neuem noch nicht gefunden.

[94]) Vorwort zu „The Six of Calais" (1934), S. 86.
[95]) Too True to be Good. S. 97.
[96]) Too True to be Good. S. 93.
[97]) Too True to be Good and Other Plays. S. 263.
[98]) Too True to be Good and Other Plays. S. 272.

Lebenslauf.

Ich, Rolf Lorenz, wurde am 27. 9. 1912 in Essen-Katernberg als Sohn des Studienrats Wilhelm Lorenz und seiner Ehefrau, Ferdinande geb. Strickling geboren. Ich bin evangelischer Konfession und besitze die deutsche Staatsangehörigkeit.

Ich habe die Volksschule in Essen-Katernberg von 1918 bis 1921 besucht. Ostern 1921 kam ich auf das dortige Realgymnasium, das ich Ostern 1930 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich studierte dann Neuere Sprachen, Geographie und Philosophie vom S.S. 1930 — W.S. 1931/32 in Marburg, S.S. 1932 und W.S. 1932/33 in Berlin und seit S.S. 1933 wieder in Marburg. Im Juli des Jahres 1936 bestand ich mein Staatsexamen.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Deutschbein, Jaensch, Jensen, Krauß, Mahnke, W. Schmidt, Schultze-Jena in Marburg und in Berlin die Herren Professoren Brandl, Gamillschegg, G. Hübner, Krebs, Rühl, Schirmer. Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet, besonderen Dank aber möchte ich Herrn Professor Deutschbein aussprechen, dem ich wertvolle Anregungen für die Arbeit verdanke und der auch sonst regen Anteil an der Arbeit nahm.

Rolf Lorenz.